TADAS ADOMONIS
NIJOLĖ ADOMONYTĖ

Lietuvos dailės ir architektūros istorija

2

VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJOS
LEIDYKLA Vilnius 1997

UDK 72.03(475.5)(075.8)
Ad 55

Vadovėlių komisijos rekomenduota

Tadas ADOMONIS
Nijolė ADOMONYTĖ

LIETUVOS ARCHITEKTŪROS
IR DAILĖS ISTORIJA (1770–1860 m.). D. 2. V. 1997

Vadovėlis aukštosioms mokykloms

Redaktorius *Alfonsas Lagunavičius*
Recenzentė *Rasa Janonytė*
Dailininkas *Alfonsas Žvilius*
Maketavo *Angelė Pečeliūnaitė*
Techninis redaktorius *Vidmantas Jankauskas*
Nuotraukos ir reprodukcijos: *Gintauto Trimako, Mečislovo Sakalausko, Henriko Gaičevskio, Vidmanto Jankausko, Broniaus Sadzevičiaus, Rūtos Janonienės* iš *Vlado Drėmos* ir *Tado Adomonio* asmeninių archyvų

SL 174. Tiražas 2000 egz. Užs. 446.
VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJOS LEIDYKLA, MAIRONIO 6, 2600 VILNIUS
PARENGĖ SPAUDAI LEIDYKLA „HOMO FABER". SPAUDĖ AB „VILSPA", VIRŠULIŠKIŲ SKG. 80
2056 VILNIUS

© Tadas Adomonis, 1997
© Nijolė Adomonytė, 1997
© Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1997

ISBN 9986-571-21-9

PRATARMĖ

Du „Lietuvos architektūros ir dailės istorijos" tomus skiria dešimties metų laikotarpis. Autorius jų nesulaukė, pirmoji knyga pasirodė praėjus porai mėnesių po jo mirties. Liko antrojo ir trečiojo tomų rankraščiai.

Per tą laiką pasikeitė istorinė situacija, dailėtyros akcentai, metodologija. Atsirado naujų rimtų XIX a. dailės tyrinėtojų. Archyvų bylose po pirmuoju, tėvo padėtu parašu, nusitęsė virtinės signatūrų. Kadaise unikali rankraščių medžiaga virto eiliniu puslapiu Vilniaus meno mokyklos ir laikotarpio tarp sukilimų dailės metraštyje.

Knygoje ne viskas atitinka šiandieninę dailės istorijos dėstymo sampratą. Gerbdama tėvo keliasdešimties metų darbą, nesiryžau per daug koreguoti ir trumpinti kūrinių aptarimo, palikau išplėstą „Architektūros ir dailės katedrų" skyrių, dideles J. Rustemo, K. Jelskio kūrybos apžvalgas – apie juos tėvas buvo paruošęs medžiagą monografijoms. Tačiau pasigedau kai kurių kitų duomenų, rankraščiuose nepavyko rasti literatūros nuorodų, jos sąrašo. Tai, ką sugebėjau atkurti iš naujo versdama archyvus ir leidinius, gal ir nėra pakankamai detali dokumentacija.

Vis dėlto tai pirmas vadovėlis, kuriame sistematizuojama XVIII a. pabaigos – XIX a. vidurio architektūra ir dailė, aprėpti visi, tame tarpe ir netyrinėti klodai. Dėkoju už tai, kad šioji knyga galų gale pasirodė. Esu skolinga R. Rachlevičiūtei, atvedusiai mane į Dailės akademijos leidyklą. Dėkoju varginančio darbo nepabūgusiam A. Butrimui ir visam leidyklos kolektyvui. Didelis ačiū redaktoriams R. Janonytei ir A. Lagunavičiui. Visiems, kurių pastangos apsaugojo nuo užmaršties Tado Adomonio darbą.

Nijolė Adomonytė

PIRMASIS SKYRIUS

LAIKOTARPIO (1770–1860) BENDRA APŽVALGA

XVIII a. pabaiga – XIX a. pirmoji pusė daugumos Europos valstybių istorijai nepagailėjo dramatiškų įvykių. Vyko revoliucijos ir karai, žemės buvo plėšiamos ir dalomos, sklido sukilimų bangos, kilo tautų išsivadavimo kovos. Dailė, jautriai reagavusi į laiko akcentus, sukūrė savą vilties ir pasipriešinimo nervingai epochai formulę – stoišką klasicizmą ir nostalgišką romantizmą.

Klasicizmas, paskutinė didelė stilistinė sankloda, turėjo ilgą istoriją. XVIII amžius džiūgavo atradęs Herkulanumo (1738 m.) ir Pompėjos (1748 m.) gyvąją klasiką, tačiau dialogas su graikais ir romėnais buvo prasidėjęs kur kas seniau. Atgimusi renesanso laikais antika jau negrįžo į užmarštį. XVII a. jos paveldą skrupulingai studijavo baroko didmeistris Peteris Paulas Rubensas (1577–1640 m.) ir prancūzas Nicolas Poussinas (1594– 1665 m.), mitologiniais siužetais mėgavosi kiti anuometiniai tapytojai. Valdant Liudvikui XIV (1661–1715 m.) Prancūzijoje klasicizmas susiformavo į nuoseklią sistemą. Architektūroje siejo vietinį baroką ir santūrias graikų formas – buvo įmantrus, bet konstruktyvus, lengvai „skaitomas"; dailė tęsė N. Poussino tradicijas – racionalų, sistematizuoti tinkamą stilių. Didelę paramą klasicizmui suteikė 1648 m. įsteigta Karališkoji tapybos ir skulptūros akademija bei 1671 m. atidaryta Karališkoji architektūros akademija. Tačiau įtrauktas į oficialias programas stilius netruko virsti šablonų rinkiniu, prarado gyvybę ir herojinę dvasią.

XVIII a. pradžioje akademinį nuobodulį pamėgino sklaidyti rokokas – rafinuotas, kriauklės motyvais išdailintas stilius. Regentystės laikotarpiu (1715–1726 m.) jis naudojosi vėlyvojo baroko formomis, Liudviko XV viešpatavimo metais (1726–1774 m.) sklendėsi kamerinėse erdvėse, žaidė juslinga, susmulkinta ornamentika. Rokoku užsikrėtė tapytojai Giovanni Battista Tiepolo (1696–1770 m.), Antoine Watteau (1684–1721 m.), François Boucher (1703–1770 m.), Jean Honore Fragonard (1732–1806 m.). Stilius įsigalėjo Italijos, Austrijos, Čekijos architektūroje, ypač turtingas buvo Bavarijoje, Balthasare'o Neumanno (1687–1753 m.) sukurtuose pasaulietiniuose statiniuose, Dominikuso Zimmermanno (1685– 1766 m.) bažnyčiose, prancūzo François de Cuvilles (1695–1768 m.) rūmuose ir sakralinėje architektūroje; 1738 m. išleisti Cuvilles raižinių aplankai labai išpopuliarino rokailio ornamentą.

Klasicizmas (neoklasicizmas), XVIII a. antroje pusėje – XIX a. pradžioje apėmęs visą Europą, buvo ne tik garbinga antikos tradicijų tąsa ir reakcija į rokoką. Stilius

brendo konkrečioje istorinėje terpėje, buvo susijęs su feodalizmo ideologijos krize ir naujų visuomeninių struktūrų formavimusi. Šis laikmetis apėmė Prancūzijos didžiąją revoliuciją 1789–1794 metais ir Napoleono karus (1799–1804, 1804– 1814 m.), 1815 m. Vienos kongreso žemių perdalijimą. Nemažą įtaką klasicizmui darė technikos, gamtos, filosofijos mokslų plėtotė. Tačiau ypatingas vaidmuo formuojant klasicistinį kūrybos metodą teko švietimo ideologijai bei estetikai, aukštinusiai žmogų, jo proto galią, šlovinusiai harmoniją.

Prancūzijoje kilęs Švietimo sąjūdis kvietė taikiu būdu reformuoti visuomenę. Jo ideologai skelbė, kad apšvieta, tiesos ir gėrio idėjos gali perauklėti visuomenę, pakeisti jos įpročius. Švietėjai skelbė racionalistinę filosofiją – moralę ir etiką grindė nekintamu žmogaus protu. Sentimentalistinės pakraipos atstovas Jean Jacques Rousseau (1712–1778 m.) tikino, kad protas žmogui duotas gamtos ir yra toks pat kaip gamta teisingas, kvietė grįžti į gamtą, apsidrausti nuo visuomenėje slypinčio blogio.

Neįkainojama švietėjų paslauga visuomenei buvo 28 Enciklopedijos tomai, jų raginimai šviesti liaudį ir konkrečios pastangos. Tačiau sąjūdžio ideologai nesitenkino vien moksline apšvieta, svarbi dorovinė–auklėjamoji misija buvo numatyta ir menui. François Marie Voltaire (1694– 1778 m.), Denis Diderot (1713–1784 m.) ir kiti Prancūzijoje, Gottholdas Ephraimas Lessingas (1729–1781 m.), Johannas Gottfriedas Herderis (1744–1803 m.) ir kiti Vokietijoje, Alexanderis Pope'as (1688– 1744 m.), Johnas Miltonas (1608–1674 m.) Anglijoje – veik visi Švietimo lyderiai buvo menininkai, tad ir savo idėjas realizavo per kūrybą. Švietėjų idealai – protas, teisingumas, demokratija, pilietiškumas, herojizmas ir kitos vertybės – buvo perimti iš antikos. Garbingai švietėjiškai misijai pasirengusi dailė taip pat nukreipė žvilgsnį į antiką.

Klasicizmo teorinius pagrindus suformulavo Johannas Joachimas Winckelmannas (1717–1768 m.), vokiečių istorikas, archeologas, menotyros pradininkas, Vatikano vyriausiasis antikvaras. Jis fanatiškai mylėjo antiką ir sugebėjo savo aistra užkrėsti kitus – Winckelmanno knygos buvo neregėtai populiarios, dailininkai ir poetai jas laikė po ranka kaip maldaknyges. Gyvendamas Dresdene, parašė pirmąjį veikalą „Mintys apie graikų kūrinių pamėgdžiojimą" („Gedanken über die Nachahnung der griechishen Werke", 1755 m.), tais pat metais išvykęs į Romą, dar keletą veikalų – „Antikos dailės istoriją" („Geschichte der Kunst der Altertum", 1764 m.), „Nepublikuotus antikos paminklus" („Monumenti antichi inediti", 1767 m.), kitus. Antikos menas Winckelmannui buvo etinis ir estetinis kelrodis, vienintelė reali galimybė išgyvendinti baroko reliktus, atnaujinti dailę, susieti ją su gamta – su „tobula natūra". Jis vylėsi, kad suartėjimas su antika (jos imitavimas) padės sukurti naujas, natūraliai paprastas, pakilias dailės formas. Pamokomas kūrinio turinys ir tobulos jo formos turėjo ugdyti visuomenės skonį, diegti kilnias mintis ir pilietines dorybes. Klasicizmo dailės ob-jektas buvo stiprus žmogus, viską pajungiantis savo valiai ir pilietinei pareigai, trokštantis laisvės ir lygybės. Kūrinys turėjo deklaruoti harmoningą proto, valios, jausmų pusiausvyrą. Winckelmanno knygos ir praktinė veikla siejo du esminius neoklasicizmo stimulus – švietėjišką etikos sampratą ir tiesioginį kontaktą su antikos paveldu, mokslinius–archeologinius tyrimus. Ir viena, ir kita ėmė įgauti pagreitį XVIII a. viduryje ir nusitęsė į XIX amžių.

Tapyboje klasicizmą ženklino aiški, lakoniška paveikslo struktūra, horizontalus figūrų dėstymas. Tikslus linijinis piešinys rėžė grakštų siluetą, skyrė pagrindines figūras tarp kitų. Toninis formų modeliavi-

mas, saikinga šviesokaitą, glotnių potėpių visuma kūrė skulptūrinio reljefo įvaizdį, šykšti spalvų paletė sklido rusvais, žalsvais, mėlynais tonais. Skulptūra akcentavo veido ir kūno grožį, idealizuodama žmogų, mėgavosi lygiu modeliavimu, glotnias plokštumas supriešino grafiškam detalių piešiniui. Grafika sureikšmino vientisą liniją, vertino išraiškingą siluetą, santūrų, kone monochromišką brūkšniavimą.

Iš esmės pakito architektūra. Sumažėjo sakralinių statinių, jų vietoje kilo pasaulietiniai pastatai ir ansambliai. Klasicistai kūrė didingą, griežtą, ramių tūrių architektūrą. Grįžo ir įsigalėjo orderinė sistema – paprastai ja buvo akcentuojami portikai. Pastatus skaidė saikingos vertikalės ir horizontalės, išsidėstė simetriškai saikingos klasicistinio ornamento detalės. Interjerų sienas puošė plokščio reljefo braukos ir mentės.

XVIII a. pabaigoje svarbiausias klasicizmo centras ir autentiškiausia mokykla buvo Roma – į ją plūdo ekspedicijos, menininkai, šiaip smalsuoliai, čia kūrėsi dailininkų kolonijos, buvo atidarytas Prancūzų dailės akademijos filialas. Romos Šv. Luko akademijai vadovavo vokietis Antonas Raphaelis Mengsas (1728–1779 m.), antrinęs savo bičiulio Winckelmanno teoriją, kvietęs studijuoti graikų paveldą, antikizuoti dailę; tačiau nusausintas jo tapybos klasicizmas toli gražu neprilygo paties Mengso anksčiau pamėgtam rokokui. Italijoje garsėjęs vietinis skulptorius Antonio Canova (1757–1822 m.) taip pat neįkvėpė klasicizmui gyvybės, gal tik buvo „grynesnis“ už kitus tėvynainius, nes italų dailėje dar buvo gausios baroko–rokoko atsargos, be to, klasicizmas dažnai linko į akademizmą. Romoje dirbo danas, plastikos virtuozas Bertelis Thorvaldsenas (1768– 1844 m.), vėliau grįžęs į Daniją ir padaręs didžiulę įtaką aplinkinių kraštų skulptūros raidai.Romoje kūrybinį kelią pradėjo daugelis garsių klasicizmo dailininkų.

Ryškiausias XVIII a. dailės epizodas yra prancūziškojo neoklasicizmo herojiškas tarpsnis – Jacques Louis Davido (1748–1825 m.) „Horacijų priesaika“ (1784 m.), kai kurie vėliau nutapyti paveikslai. Įaudrintoje Paryžiaus atmosferoje „Horacijų priesaika“ nuskambėjo kaip startinis šūvis. Tikėtina, kad didžiulis visuomeninis kūrinio atgarsis priartino Prancūzijos revoliuciją, tačiau nėra abejonės, kad pirmiausia įvykdė meno perversmą. Šis paveikslas ne tik nurodė grynojo klasicizmo idealus, bet ir liko nepasiekiama jo viršukalne – nei iki jo, nei vėliau dailė nebesukūrė tokio harmoningo idėjos ir formos sąskambio. Paryžiuje Davidui talentu prilygo gal tik Jeanas Auguste Ingres (1780–1867), nors jo švietėjiški siekiai ir talentas realizavosi portreto žanre. Kiti – Pierre Paul Prud'honas (1758–1823 m.), François Gerard'as (1770–1837 m.) pasireiškė kukliau, buvo Davido pasekėjai; prancūzų skulptūrą garsino Jeanas Antoine Houdonas (1741–1828 m.), antikos rėmuose išsaugojęs subtilumą. Vokiškos kilmės išgryninto meno idėjos, atrodo, nepadarė reikiamo įspūdžio vokiečių dailininkams, jų kūriniuose klasicizmas nebuvo nuoseklus – jame išliko aristokratiškos rokoko manieros, vėliau atsirado romantizmo požymių. Nuosekliau stiliaus kanonų laikėsi Michelangelo gerbėjas Asmusas Jackobas Karstensas, sentimentalistinių drobių tapytoja Angelica Kauffmann (1741–1807m.), peizažo meistras Johannas F. A. Tischbeinas (1750–1812 m.), efektingą skulptūrinę plastiką kūręs Gottfriedas Schadowas (1764–1850 m.), Brandenburgo kvadrigos autorius. Anglijoje, jau XVIII a. įgyvendinusioje pramonės perversmą, klasicizmas labiausiai klestėjo taikomosios dailės baruose; žymiausia figūra čia buvo Johnas Flaxmanas (1755–1826) – puikus piešėjas, projektavęs pseudograikiškas keramines vazas garsiam Wedgwoodo fabrikui. Rusijoje stilius pasireiškė Michailo Koz-

lovskio (1753–1802 m.) monumentalioje patriotinėje skulptūroje, tapytojų Aleksandro Ivanovo (1806–1858 m.) ir Karlo Briulovo (1799–1852 m.) gyvai interpretuotoje antikoje, didinguose pasaulietiniuose Vasilijaus Baženovo (1737–1799 m.), Jeano Vallino de la Mothe (1729–1800 m.), Giacomo Quarenghi (1744–1817 m.), Charleso Camerono (po 1730–1812 m.) pastatuose. Originaliausius Lenkijos meno rinkinius sudarė piešiniai: puikaus piešėjo Jeanno Pierre Norblino (1745–1830 m.) rokokiškai lengvos improvizacijos, poetiški Zygmunto Vogelio (1764–1826 m.) vaizdai, Norblino mokinių Michalo Plonskio (1778–1812 m.) pašmaikštavimai ir rembrantiškos scenelės, Aleksanderio Orlowskio (1777–1832 m.) karikatūros. Lenkų dailininkai tebetapė sarmatiškus portretus, karaliaus dvare būrėsi baroko besiilgintys italai Marcello Bacciarelli (1731–1818 m.), Johanas Baptistas Lampis (1751– 1830 m.), Josephas Grassi (1757–1838 m.); naujos tapybos tendencijos atsispindėjo prancūziškajam klasicizmui artimoje Antonio Brodowskio (1784–1832 m.) tapyboje, akademiniuose Aleksanderio Kokularo (1793– 1846 m.) kūriniuose. Skulptoriai sekė Thorvaldseno maniera, Varšuvoje buvo pastatyti danų skulptoriaus paminklai Poniatowskiui ir Kopernikui.

Architektūros plėtra taip pat nebuvo vienalytė, nors visas klasicizmas radosi iš angliškojo paladizmo, XVIII a. septintajame dešimtmetyje atgijusio brolių Adamų, Roberto (1728–1792 m.) ir Jameso (1734–1794 m.) kūriniuose – aiškiose, paprastose graikų antikos formose. Anglai ne tik pradėjo klasicizmą, bet ir ilgam jį išsaugojo (Robertas Smirke, 1781–1867 m., 1857 metais pastatė klasicizmo stiliaus Britų muziejų Londone), bet tuo pat metu buvo gerokai pralenkę kitus techniniais užmojais – plačiai vartojo geležies konstrukcijas ir stiklą, statė sudėtingus metalo tiltus. Prancūzijoje neoklasicizmo pradžia, Liudviko XVI (1774–1793 m.) stilius dar turėjo rokoko elegancijos; jo subtilybės atsiskleidė Jacques Ange Gabrielio (1698–1782 m.), Versalio operos ir Mažojo Trianono autoriaus statiniuose, ankstyvojoje Claude Nicolas Ledoux (1736–1806 m.), Liudviko XVI rūmų architekto, kūryboje. Brandusis stilius, racionalus jo geometrizmas įsitvirtino vėlesniuose Ledoux projektuose, Jacques Germaino Soufflot (1713–1780 m.) architektūroje – Panteono centrizme, idealaus Šo miesto projekte. Liudviko XVI stilius gerokai praturtino Varšuvos architektūrą – aistringas rokoko gerbėjas Stanislovas Augustas, negalėjęs nepaisyti į madą atėjusio klasicizmo, tenkinosi šiuo tarpiniu variantu; paladizmas buvo priimtinesnis dvarų sodybų rūmams. Berlyne dirbo Karlas Friedrichas Schinkelis (1781–1841 m.), originalaus talento architektas, formavęs praktišką, bet dvasingą prūsiškąjį klasicizmą, vienas pirmųjų susidomėjęs neogotika. Vėlyvojo klasicizmo atmaina ampyras, antikos formas papildęs egiptietiškomis, paliko didingus, karine simbolika dekoruotus statinius. Ampyro „tėvai“ – vyriausiasis Prancūzijos imperijos architektas Pierre François Fontaine (1762–1853 m.) ir Charles Percier (1764–1838 m.) 1806 m. pastatė Triumfo arką Karuselės aikštėje Paryžiuje, dekoravo Tiuilri, Luvro, Fonteneblo interjerus, paruošė pavyzdinį albumą „Rinkinys interjerui dekoruoti“; dar vieną Triumfo arką (Žvaigždės aikštėje) suprojektavo Jeanas François Chalgrinas (1739– 1811 m.). Į prancūziškąjį buvo panašus Peterburgo ampyras, originaliau kūrė Andrejanas Zacharovas (1761–1811 m.), Admiraliteto architektas. Ampyro ansamblių buvo pastatyta ir kitose šalyse. Dar viena klasicizmo atšaka – bydermejeris amžiaus viduryje transformavo didįjį stilių į patogų, kuklų variantą, tinkamą vidutiniškai pasiturintiems miestiečiams. Bydermejeris plito Vokietijos, Austrijos, Lenkijos

miestuose. Po Prancūzijos didžiosios revoliucijos, kai Napoleono karai skleidė revoliucines nuotaikas ir naikino Europoje absoliutizmą, kai buržuazija ėmėsi vadovauti visuomenės raidai – klasicizmas ir jo stilistinis žodynas prarado aktualumą. Epocha kėlė ant pjedestalo naują herojų – maištingą, laisvės trokštantį žmogų, konfliktuojantį su inertiška visuomene.

Romantizmas, Vakarų Europoje datuojamas maždaug 1800–1860 m., formavosi kaip dvasinė priešprieša racionaliai švietėjų pasaulėjautai. Stipriausios romantizmo ideologų pajėgos koncentravosi Vokietijoje. Pirmieji klasicizmo normatyvais suabejojo „Audros ir veržimosi" („Sturm und Drang") atstovai – Johannas Gottfriedas Herderis (1744–1803 m.), Johannas Wolfgangas Goethe (1749–1832 m.), Friedrichas Schilleris (1759–1805 m.) ir kiti, nors jų pažiūros buvo artimos švietėjiškam sentimentalizmui. Jei didiesiems poetams labiausiai imponavo jausmingo herojaus nesutarimas su aplinka, tai sąjūdžio teoretikas, filosofas J. G. Herderis prabilo apie platesnio pobūdžio prieštaravimus, apie istorijos dinamizmą: jo įsitikinimas kiekvienos epochos, kiekvienos tautos savitumu padėjo formuoti nacionalinį romantizmą. Universalaus romantizmo lopšys buvo Jenos universitetas. Čia įsikūrė profesorių ir studentų romantikų būrelis, suvedęs draugėn Friedrichą Wilhelmą Schellingą (1775–1854 m.), Augustą Wilhelmą Schlegelį (1767–1845 m.), Johanną Ludwigą Tiecką (1773–1853 m.), Novalį (1772–1801 m.) ir kitus, buvo leidžiamas žurnalas „Athenaeum". Pastarajame 1798–1800 m. ir ryškėjo pagrindiniai romantizmo postulatai – jausmo pranašumas prieš protą, vaizduotės ir intuicijos – prieš bedvasį išprotavimą. Romantizmo atstovai, priešingai švietėjams, skelbė, kad žmogus ir visuomenė gali tobulėti tik per jausmus ir kad jausmai yra vienintelė tikra pasaulio pažinimo priemonė. Visata glūdi pačiame žmoguje, teigė jie, ir atsiveria tik per jį, todėl stiprūs jausmai (kūrybinė euforija, religinė ekstazė, meilė, kančia) įmena daugiau gamtos paslapčių negu mokslinės pastangos.

Romantizmo idėjas platino literatūra: Anglijoje – Williamas Wordsworthas (1770–1850 m.), Samuelis Tayloras Coleridge'as (1772–1834 m.), George'as Gordonas Byronas (1788–1824 m.)., Persey Bichopas Shelley (1792–1822 m.), Prancūzijoje – Rene F. Chateaubriand'as (1768–1848 m.), Victoras Hugo (1802–1885 m.), Alphonse'as de Lamartine'as (1790–1869), Alfredas de Musset'as (1810–1857 m.), Italijoje – Giacomo Leopardis (1798–1837 m.), Lenkijoje – Adomas Mickevičius (1798–1855 m.), Julius Slovackis (1809–1849 m.), kiti rašytojai ir poetai. Privilegijuota literatūros padėtis buvo juntama ir dailėje – čia, kaip ir klasicizmo mene, ypač rūpintasi paveikslų turiniu, puoselėtos jo atviros ir slaptosios prasmės. Romantizmas rinkosi naujus siužetus – Homeras užleido vietą Shakespeare'ui, antiką užgožė viduramžiai, vienareikšmius pamokymus – abejonės, dramatiškos, konfliktiškos, prieštaringos situacijos. Romantizmas neigė universalias tiesas, vertindamas visas unikalumo apraiškas; stebėjo savo herojų vienatvę, skatino mistines ir religines vizijas, leidosi į egzotiškus kraštus ir istorines tolumas, mėgavosi slaptingais gamtos reiškiniais, „nakties poezija". Kosmopolitiškam klasicizmui iškėlė kaip priešpriešą tautinio savitumo ženklus – etnografiją, istorinius peizažus, didingą krašto senovę bei aktualijas.

Romantizmas nesuformavo savarankiško stiliaus. Jo subjektyvizmas nepripažino taisyklių, trynė meno rūšių, stilių, žanrų ribas, siekdamas visų raiškos priemonių sintezės. Tačiau romantinių poreikių įvairovėje būta ir bendrų tendencijų. Naują idėjinę ir estetinę dailės fazę ženklino intuityvus, aistringas menas, neprognozuojami poliariški jausmai – patosas ir ironi-

ja, lyrizmas ir dramatizmas, susižavėjimas, nerimas, baimė. Romantizmas vertino gerą akademinį piešinį, bet nebepajėgė įsisprausti į kompozicijų rėmus. Spontaniška dailė pamėgo laisvas, ekspresyvias išraiškos priemones, dinamišką erdvę, formų, spalvų, šviesų kontrastus.Tapyba teikė pirmenybę portretui, į aukštesniųjų žanrų rangą pakilo peizažas, kito istorinės tapybos samprata. Žmonių atvaizdai atsikratė akademinio sąstingio, veiduose atsirado vidinės energijos atšvaitų. Sudėtingais planais į tolumas ėmė driektis gamtovaizdžiai, gyvos daugiafigūrės kompozicijos. Drąsesni pasidarė teptuko mostai, atkuto spalvos, įsigalėjo priešingų tonų, šviesos ir tamsos kontrastai. Ieškant laisvesnės, dinamiškesnės raiškos, grafikoje tobulinta raižybos technika: linijos ir brėžiai pasidarė guvūs, jausmingai prabilo stipri šviesos ir šešėlių priešprieša. Šviesokaitos problema buvo aktuali ir skulptūrai – temperamentingo judesio, turtingų faktūrų plastikai.

Pirmieji romantizmo simptomai architektūroje pasireiškė vadinamuose angliškuose parkuose – su grotomis, pseudograikiškomis šventyklėlėmis ir kitais žaisliniais nameliais. Romantizmo architektūra ir taikomoji dailė savitų formų nesukūrė, jos tik atvėrė vartus istorizmui – senųjų istorinių stilių imitavimui, orientalistinės architektūros intarpams. Labiausia romantizmą pavergė gotika (duoklė viduramžiams). Gotikos formas pirmiausia prisiminė Vokietijos architektai ir anglai, vėliau jos prigijo kitose Europos šalyse. Didelė parama nacionaliniam romantizmui buvo akmens mūro (lapidinė) architektūra, dėmesinga regioninių statybų tradicijoms.

Romantizmo dailės neapibrėžtumas išryškėjo atskirų mokyklų akivaizdoje – vokiečių, anglų, prancūzų, ispanų dailės beveik niekas nesiejo. Anglijoje dirbo svajingas, į simboliką linkęs Williamas Blake'as (1757–1827 m.), barokiškas Heinrichas Füssli (1741–1825 m.), mistiškas Williamas Turneris (1775–1851 m.), temperamentingas Johnas Constable'is (1776–1837), klestėjo peizažas. Amžiaus viduryje trumpam susibūrė „prerafaelitai" (1848–1853 m.) – labai jauni, į mistiką linkę tapytojai: Dante Gabrielis Rossettis (1828–1882 m.), Johnas Everettas Millais (1829–1896 m.), kiti. Rafinuotą, dekoratyvią jų plastiką netruko perimti taikomoji dailė, o vėliau – moderno stilius. Vokietijoje vyravo kieta linijinė tapyba, įdomiau suskambanti Gasparo Friedricho (1774–1840 m.) subtiliuose simboliniuose peizažuose ar Philippo Otto Runge (1777–1810 m.) panteistinėse drobėse. Romantizuotu klasicizmo variantu galima pavadinti tiroliečio Josepho Antono Kocho (1768–1839 m.) herojinius gamtovaizdžius, graikiškus Carlo Rottmanno (1797–1850 m.) peizažus, „nazaretiečių" dailę – pastarieji, 1809 m. Vienoje susiėję į Šv. Luko draugiją, vėliau dirbę Romoje Šv. Izidoriaus vienuolyne, parafrazavo renesanso tapybą. Vokiečių ir austrų dailėje labai išpopuliarėjo miestietiška romantizmo atmaina bydermejeris – pedantiškas, jaukiai provincialus, kamerinių formatų ir kamerinių užmojų stilius, giminingas mažųjų olandų tapybai: žymiausi jo atstovai Ferdinandas Georgas Waldmülleris (1793–1865 m.) Vienoje, Ludwigas Richteris (1803– 1884 m.) Dresdene, Georgas Friedrichas Kerstingas (1785– 1847 m.). Prancūzijoje romantizmas vėlavo, iš lėto smelkėsi į didžiųjų klasicistų – J. L. Davido, P. P. Prud'hono, F. Gerard'o kūrinius, palietė ankstyvąsias „napoleoniškas" Antoine Jeano Groso (1771–1835 m.) drobes. Aistringa Theodore Gericault (1791–1824 m.) tapyba datuojama antrojo–trečiojo d-mečių sandūra, Eugene Delacroix (1798–1863 m.) – dar vėlesniais metais. Tačiau Delacroix kūriniai yra tarsi romantizmo kondensatas – ir tematinio diapazono, ir vaizdo požiūriu: jie herojiški, tragiški, gaivališki, kompozicijos barokiškai judrios, tapyba koloristinė, teptuko mostai ryžtingi.

Romantizmo skulptūra neprilygo tapybai, pasireiškė ribotai – bene ryškiausia figūra buvo Paryžiuje kūręs François Rude'as (1784–1855 m.), Triumfo arkos reljefų autorius. Įdomiausi romantizmo grafikos epizodai buvo ispano Francisco Goya (1746–1828 m.) groteskai, prancūzo Honore Daumier (1808– 1879 m.) karikatūros.

XIX a. ketvirtajame dešimtmetyje romantizmo banga aprimo, jis nustojo būti varomąja dailės jėga. Tačiau Rusijoje ir Skandinavijoje, kur nebuvo stambios industrijos, arba tose šalyse, kurioms buvo aktualūs tautinio išsivadavimo, pažangesnės santvarkos klausimai – Italijoje, Vengrijoje, Lenkijoje, Čekijoje, Rumunijoje – romantizmas užsibuvo iki XIX a. pabaigos.

Amžiaus viduryje manifestuota dar viena istoriškai svarbi dailės sritis – realizmas. Jo požymių būta jau romantizmo kūriniuose – bydermejerio dailėje, pirmųjų pleneristų prancūzų „barbizoniečių" gamtovaizdžiuose, F. Goya, H. Daumier kūriniuose. Tačiau aiškesnę, socialiai ir politiškai angažuotą formą realizmas įgavo tik po 1848 metų revoliucijos, nuvertusios Prancūzijos liepos monarchiją. 1848 m. įvykiai nukreipė į realizmą du perspektyviausius kandidatus – romantiką Gustave Courbet (1819–1877 m.) ir galantiškų scenų meistrą Jeaną Fraçois Millet (1814–1875 m.). Courbet 1849 m. tapė garsiuosius „Akmenskaldžius", Millet paniro į kaimo buitį. Akademistų nepasitenkinimas realizmu, kaip menkaverčiu „tobulo grožio" užribiu, pasitarnavo pastarajam: kai 1855 m. dailininkai realistai nebuvo įleidžiami į pasaulinę parodą, Courbet atidarė personalinę parodą, pavadintą programiniu žodžiu „Realizmas".

XVIII a. pabaigoje– XIX a. pirmoje pusėje Europoje vyko ne tik stilistinės permainos. Kito dailės situacija, jos gyvavimo ir vystymosi sąlygos. Meno užsakovės ir mecenatės vaidmenį perėmė buržuazija, plėsdama meno rinką ir jai tarpininkaujančias institucijas. Kaip ir anksčiau valstybės globa gaubė akademijas, o pastarosios stengėsi kontroliuoti visą dailės gyvenimą. Tačiau išsiplėtusi kultūrinio bendravimo erdvė, naujos jo formos sudarė sąlygas laisvesniam meno vyksmui. Susibūrė nepriklausomos dailininkų grupuotės, surengusios pirmąsias nepriklausomo meno parodas. Intensyvus, visuomenei atviras dailės gyvenimas vyko oficialių parodų paviljonuose. Europos sostinėse pradėta rengti pasaulines pramonės pasiekimų ir meno parodas, miestuose veikė dailės salonai. Ypač ryški ir visai Europai aktuali Paryžiaus salonų praktika. 1784 m. Salone eksponuota „Horacijų priesaika" ženklino klasicizmo pradžią, 1819 m. Salone Gericault „Medūzos plaustas" pradėjo Prancūzijoje romantizmo kovą su klasicizmu, 1827 m. Salonas paskelbė romantizmo pergalę; apie salonus būrėsi visuomenė ir kritikai, vienų ar kitų dailininkų pusę palaikantys žurnalai.

Vakarų Europa kūrė sąlygas skatinti dailės raidai, joje dalyvauti. Ji taip pat rūpinosi, kad būtų prieinamas kultūros paveldas. 1753 m. atidarytas Britų muziejus Londone, pradėjo veikti du muziejai Vienoje – piešinių ir grafikos muziejus Albertina (1769 m.) ir Paveikslų galerija (1781 m.). 1793 m. duris atvėrė Luvras, 1802 m. Milano muziejus Brera, 1806 m. Nacionalinis Neapolio muziejus, 1819 m. karališkieji Prado rinkiniai paskelbti atviru Madrido tapybos ir skulptūros muziejumi, 1836 m. suvalstybinta Dresdeno paveikslų galerija. Po paskutiniojo Jungtinės Respublikos padalijimo Lenkijoje, Pulavų rezidencijoje Čartoriskiai ėmėsi rinkti ir gelbėti tautos turtus. 1823 m. tuo pačiu tikslu Varšuvoje įsteigtas Mokslo bičiulių draugijos muziejus. Šiose kolekcijose būta daug meno kūrinių iš Lietuvos.

ANTRASIS SKYRIUS

LAIKOTARPIO REIŠKINIAI LIETUVOJE

Lietuvos istorija nestokoja paradoksų. Bene didžiausias ir aktualiausias jų – politinės ir kultūrinės situacijos „žirklės“: išdraskyta, nuniokota valstybė Rusijos imperijos pakraštyje ir tuo pat metu – stiprus intelektualinis sąjūdis joje, gyvas kultūros vyksmas. Baigiantis XVIII-ajam amžiui prasideda okupuoto krašto istorija ir visiškai nauja Lietuvos dailės fazė. Ją ženklina ne tik stilių permainos, bet ir iš esmės pakitusios aplinkybės: pirmą kartą į visuotinį klasicizmo bei romantizmo judėjimą oriai įsijungia savi dailės profesionalai ir pirmą kartą vietinė dailė seka Europos dailės kontekstu beveik nevėluodama.

Lietuvos ir Lenkijos valstybės ekonominis ir politinis nuosmukis prasidėjo jau XVII a. antrojoje pusėje, kai, susilpnėjus karaliaus valdžiai išaugo didikų šeimų galia ir savivalė, įsiliepsnojo konfederacinės kovos. Kraštui pražūtingi vidaus vaidai nesiliovė ir XVIII amžiuje. Svarbiausioji visuomeninė politinė ir kultūrinė krašto jėga žemvaldžiai bajorai buvo politiškai susiskaidžiusi, moraliai pakrikusi masė. Krašte buvo gyvos sarmatizmo tradicijos, konservatyvioji bajorija, nostalgiškai menanti didingą Respublikos praeitį, priešinosi bet kokioms į ateitį nukreiptoms pertvarkoms. Sarmatiškų pažiūrų bajorija buvo stipri opozicija švietėjiškų idėjų šalininkams. Valdant paskutiniajam Jungtinės Respublikos karaliui Stanislovui Augustui Poniatovskiui (1764–1795 m.), jo giminaičiai Čartoriskiai, švietėjiškos orientacijos politikai, dar mėgino imtis reformų valstybei stiprinti, tačiau jų priešininkai, pasirūpinę Jekaterinos II globa, atstatė ikireforminę tvarką. 1772 m. Rusijos, Austrijos ir Prūsijos pasirašyta sutartis įtvirtino pirmąjį Lietuvos ir Lenkijos valstybės padalijimą.

Žlugančios Respublikos situacija išprovokavo Ketverių metų seimo (1788–1792 m.) dekretus: pastarieji turėjo sustiprinti ir pertvarkyti valstybę, apsaugoti ją nuo Rusijos politinės priežiūros. Bet vėl pasikartojo ankstesnė schema – reformų priešininkai, Targovicos konfederatai pasiprašė Rusijos užtarimo ir Jekaterina II atsiuntė kariuomenę. 1793 m. žiemą Rusija ir Prūsija sutarė dėl antrojo valstybės padalijimo.

Trečiąjį padalijimą paspartino nepasitenkinimas antruoju. 1794 m. Keturmečio seimo pertvarkų šalininkai sukilo prieš Targovicos konfederatų režimą, reikalaudami „laisvės, nedalomų žemių ir nepriklausomybės“. Šio, Tado Kosciuškos vadovaujamo sukilimo nuslopinimas reiškė Lietuvos valstybingumo pabaigą. 1795 m. Rusija, Prūsija ir Austrija Peterburge pasidalino liku-

sias Respublikos žemes. Visa LDK teritorija atiteko Rusijai, Užnemunė – Prūsijai.

Išdraskyta valstybė neprarado iliuzijų. 1805–1807 m. karų metu Napoleonas atėmė iš Prūsijos dalį buvusių lenkų žemių ir Užnemunę. Iš jų buvo sudaryta Varšuvos kunigaikštystė, nepriklausoma konstitucinė monarchija – ją valdė Saksonijos karalius Friedrichas Augustas I. Lietuvos bajorija įtikėjo, kad Prancūzijos imperatorius padės restauruoti valstybę. 1812 m. į Vilnių įžengęs Napoleonas atkūrė LDK su marionetine Laikinąja vyriausybe, tačiau ši duoklė bajorijos ambicijoms blanko slogios realybės akivaizdoje: Lietuva, Rusijos-Prancūzijos karų arena, o nuo šiol ir dalyvė buvo siaubiama, deginama, marinama.

Prancūzijai pralaimėjus karą, 1815 m. Vienos kongresas didžiąją dalį Varšuvos karalystės žemių atidavė Rusijai. Buvo sudaryta Lenkijos karalystė – rusų carui pavaldi, tačiau iki 1831 m. politiškai autonomiška konstitucinė monarchija. Lietuvos bajorų pageidavimas prisijungti prie Lenkijos Aleksandrui I nebuvo priimtinas. Žlugo dar viena viltis įgyti bent dalinį savarankiškumą.

Vis labiau ribojama savivalda, svetimos ideologijos ir kultūros ekspansija skatino krašte anticarines, antirusiškas nuotaikas. 1830 m. Prancūzijos liepos revoliucija buvo tolima kibirkštis, įžiebusi ilgai brendusius įvykius. 1831 m. sukilimas, prasidėjęs Lenkijos karalystėje ir apėmęs visą Lietuvą, turėjo bendrą tikslą išsivaduoti iš Rusijos gniaužtų, tačiau konkretesnių politinių ir socialinių nuostatų sukurti neįstengė. Tai paspartino jo baigtį, nuvertino užmojus. Padariniai buvo sunkūs. Prasidėjo tremtys ir dvarų konfiskavimas, apribotos bajorų teisės. Uždaryta dauguma vienuolynų, 1841 m. konfiskuotos jų žemės, atimtos vyskupysčių ir seminarijų, apkarpytos parapijų valdos. Imtasi sistemingos rusifikacijos. 1832 m. uždarytas Vilniaus universitetas, likviduota Vilniaus švietimo apygarda.

XVIII a. pabaiga – XIX a. pirmoji pusė paliko ne tik istorines nuoskaudas. Jau po pirmojo padalijimo, panaikinus Jėzuitų ordiną, 1773 m. įkurta Edukacinė komisija – pirmoji Europoje pasaulietinė švietimo įstaiga. Perėmusi švietėjų ideologiją, Edukacinė komisija rūpinosi ne tik pilietiniu, bet ir tautinės kultūros ugdymu. LDK mokyklas suskirstė atskiromis apygardomis į lietuviškas bei žemaitiškas, rusiškas (baltarusiškas, ukrainietiškas) ir lenkiškas (Balstogės) pagal gimtąją kalbą ir kitus etninius bruožus, atverdama kelius tautinei savivokai. Edukacinė komisija ėmėsi reformuoti ir Vilniaus universitetą (iki 1781 m. vadintą Vilniaus jėzuitų akademija, 1781–1803 m. Lietuvos vyriausiąja mokykla), pertvarkė jį pažangiausių Europos mokyklų pavyzdžiu. Kai Lietuva pateko į Rusijos sudėtį, Vyriausioji mokykla, 1803 m. pavadinta Vilniaus imperatoriškuoju universitetu, buvo didžiausias universitetas imperijoje. Aleksandras I, pertvarkydamas Rusijos švietimo sistemą, rėmėsi Edukacinės komisijos ir Lietuvos vyriausiosios mokyklos patirtimi.

Universitetas formavo Vilniaus kultūros vyksmą, apie jį telkėsi intelektualinis elitas. XIX a. pradžioje Lietuvos kultūrinis gyvenimas buvo suvaržytas kur kas mažiau, negu galėta tikėtis iš užkariautojų. Universitetas sekė Europos įvykius, bendravo su stambiausiais užsienio mokslo centrais, vystė mokslo tyrimo darbus, leido knygas, periodiką, turėjo didžiulę biblioteką. Universitetas globojo legalias Medicinos, Labdarybės, Spaudos ir kitas draugijas, glaudė po savo stogu konspiracines grupuotes, kurių, kaip ir visur Europoje, Lietuvoje steigėsi daugybė. 1816–1821 m. klestėjo masonija – jai priklausė Universiteto kuratorius Adomas Jurgis Čartoriskis (1770–1861 m.), nemažai profesorių, šviesiausi laikmečio žmonės. Apipintos pa-

slaptimi, teatralizuotos masonų ložės svarstė populiarius meto klausimus – pradedant maksimalistiniais laisvės ir lygybės siekiais, baigiant realiomis filantropinėmis idėjomis, konkrečia parama. Kūrėsi kitos draugijos – 1817 m. įsteigta deritualizuota masoniška draugija „Nenaudėliai" („Szubrawcy"), studentiški Filomatų (1817–1823 m.), Spindulingųjų (1820 m.), Filaretų (1820–1823 m.) sambūriai, daugybė prie Filomatų prisišliejusių ar jų inspiruotų draugijų. Veik visos, iš pradžių apeliavusios į švietėjiškąsias ir etines vertybes, vėliau persiėmė revoliucinėmis nuotaikomis. Aleksandras I, šiaip jau toleravęs masonybę, buvo priverstas reaguoti. 1822 m. uždraustos masonų ložės, 1823 m. Universiteto studentų draugijos apkaltintos antivyriausybine veikla ir pradėtas politinis procesas.

Universiteto kultūrinėje aplinkoje susimąstyta ir apie tautinę savimonę. Iki XIX a. pradžios šis klausimas nesusilaukė deramo dėmesio. Bajorai, kalbėję lenkų ar prancūzų kalbomis, vadino save „litvinais", turėdami omenyje ne etninę, o teritorinę, valstybinę priklausomybę. Tačiau iš Europos sklindantis romantizmas, jo dėmesingumas tautų istorijai, kalbai, liaudies kultūrai provokavo lietuviškosios inteligentijos patriotizmą. Ryškiausias nacionalinės savivokos epizodas Vilniaus universitete buvo 1822 m. susikūręs žemaičių studentų būrelis. Jo nariai, dar prieš sueidami draugėn, klausė Joachimo Lelevelio (1786–1861 m.). Igno Žegoto Onacevičiaus (1780–1845 m.), Igno Danilavičiaus (1787–1843 m.) paskaitų, profesorių pasakojimų apie Lietuvos istoriją, kalbą, tautosaką. Žemaičių būrelio nariai – Simonas Daukantas (1793–1864 m.), Kajetonas Nezabitauskis (1800–1876 m.), Simonas Stanevičius (1799–1848 m.) ir kiti susiėjo turėdami aiškų tikslą – rūpintis gimtąja kalba, šviesti liaudį, puoselėti tautinę kultūrą. 1824 m. išsiskirstę, grupelės nariai neatsisakė užsibrėžto tikslo – skatino lietuvybės sąjūdį, ieškojo bendraminčių.

Iškilo meno tautinio savitumo klausimas. Šia prasme akivaizdžiausi pokyčiai vyko literatūroje. J. Herderio inspiruotas mintis apie tai, kad kiekvienos tautos meną lemia daugybė istorinių veiksnių (klimato sąlygos, laikmetis, santvarka, religinės ir politinės aplinkybės, tautos būdas, papročiai ir pan.), dėstė literatūros profesorius Leonas Borovskis (1784–1846 m.), nors ir niekino lietuvių kalbą bei raštiją. Tą pačią mintį perėmė ir išplėtojo Adomas Mickevičius (kilęs iš senos lietuvių Rimvydų-Mickevičių giminės), skelbė, kad kiekviena tauta turi savo istoriją ir jos sąlygotą savitą meną. Meile Lietuvai alsavo lenkų kalba rašiusių Universiteto auklėtinių, romantikų Juliaus Slovackio, Felikso Bernatovičiaus (1786–1836 m.), Juzefo Ignaco Kraševskio (1812–1887 m.) kūriniai, istorikų Teodoro Narbuto (1784–1864 m.), Mykolo Balinskio (1794–1864 m.), kitų veikalai. Lietuvių kalba jau buvo išleisti Antano Strazdo (1760–1833 m.), Dionizo Poškos (apie 1757–1830 m.), S. Daukanto, S. Stanevičiaus, K. Nezabitauskio darbai. 1845 m. pradėti leisti Lauryno Ivinskio (1811–1881 m.) kalendoriai – juose spausdinti originalūs lietuvių literatūros kūriniai, publikuota tautosaka. Tais pat metais grįžęs į Varnius Motiejus Valančius (1801– 1875 m.) baigė rašyti „Žemaičių vyskupystės istoriją" ir ėmėsi diegti lietuvybę...

Dailėje etniniai požymiai reiškėsi santūriau. Antiką šlovinusiame klasicizmo mene nacionalinis savitumas buvo dar labai ribotas: visai jį prarado į akademizmą nukrypęs vėlyvasis klasicizmas. Tautiniai interesai pasidarė aktualesni tik romantikų kūryboje. Dailininkai ėmė vaizduoti savo tautos istorinius įvykius, didvyriškas kovas su kryžiuočiais, atkreipė dėmesį į lietuvių etnografiją ir papročius, tėviškės gamtovaizdžius. Tautinę dailę puoselėjo ir tie menininkai, kurie gimė Baltarusijos vaka-

Jokimas Chreptavičius (1729–1812).
Dail. J. Damelis

rinėje dalyje, kitose LDK vietose, tačiau gyveno ir dirbo Vilniuje ar kitur Lietuvoje. Didelė paskata domėtis nacionaline kultūra buvo Baublio senienų rinkinys – 1812 m. D. Poškos įkurtas pirmasis kraštotyros muziejus.

Sunku pervertinti dar vieną faktą, susijusį su Vilniaus universitetu – lietuvių profesionaliosios dailės pradžią. Universitete įsteigtos Architektūros ir Dailės katedros ne tik paruošė pirmuosius vietinius profesionalus, bet ir padėjo sureikšminti visuomeninį dailininko statusą, apsaugojo nuo provincialaus nepilnavertiškumo – katedrų auklėtiniai natūraliai adaptavosi europinės dailės situacijoje. Vilnius tapo svarbiausiu dailės centru buvusiose Jungtinės Respublikos žemėse. Akademinė mokymo sistema, pirmos Universiteto organizuotos parodos, dailės kritikos atsiradimas – visa tai kūrė sąlygas normaliai dailės plėtotei. Todėl itin skaudi netektis buvo Vilniaus universiteto uždarymas 1832 m.

Išretėjo ir Dailės katedrų auklėtinių gretos: vieni buvo areštuoti už dalyvavimą sukilime, kiti patys emigravo į Rusiją ar austriškąją Lenkijos dalį, treti tiesiog užsisklendė, pasitraukė iš visuomeninio gyvenimo. Tačiau likusieji ėmėsi konkrečios veiklos, stengdamiesi užpildyti atsiradusią tuštumą. Savo dailės studijas įsteigė Kanutas Ruseckas, Karolis Ripinskis, Vincentas Dmachauskas, iš tremties Vologdos gubernijoje sugrįžęs Eduardas Jonas Remeris. Kiti Universiteto auklėtiniai ir dėstytojai dailės mokė privačiai, dirbo piešimo mokytojais gimnazijose ir pensionuose. Visi jie stengėsi išsaugoti Vilniaus meno mokyklos tradicijas.

Istorinės aplinkybės įtakojo ir dailės mecenatystę. Uždarius Universitetą likviduotas vienintelis valstybinis dailės mecenatas. Universitetas nebuvo galingas globėjas, jo mokamos stipendijos, pašalpos, premijos vargiai tenkino studentų poreikius. Mecenatystė labiau reiškėsi kaip pavienių žmonių iniciatyva, kaip kuratoriaus A. J. Čartoriskio suinteresuotumas ir profesorių labdara. Dėstytojai negailėjo laiko reformoms ruošti, tikėdamiesi patobulinti ir praplėsti dailės disciplinas, už jų pinigus ir iš jų privačių kolekcijų buvo formuojami modelių kabinetai. Kai kurie savo lėšomis išlaikė studentus, kiti, negalėdami patys padėti, ieškojo mokiniams turtingų rėmėjų.

Lietuvoje buvo nemaža privačių dailės kolekcionierių. Pavyzdį rodė Stanislovas Augustas, žymiausias valstybės mecenatas, jo globa buvo ir privati ir valstybinė. Jis aistringai kolekcionavo kūrinius, dailei skyrė didžiules lėšas. Buvo įsteigęs karališkąsias Tapytojų dirbtuves, kurios atstojo dailės akademiją, drauge su ministrais nuveikė didelį švietėjišką darbą. Su karaliumi galinėjosi kunigaikščiai Čartoriskiai, turėję Pulavuose kraitinį Izabelės Fle-

Adomas Jurgis Čartoriskis (1770–1861)
Dail. J. Oleškevičius

mingaitės senienų rinkinį ir Kazimiero Čartoriskio bei sūnaus Adomo Jurgio supirktus kūrinius. Privačiai tapybos ir taikomosios dailės kūrinius kolekcionavo Vilniaus vaivada Jonušas Radvila, Antanas, Ignas ir Konstantinas Tyzenhauzai, Jokimas Chreptavičius, jo sūnus Adomas, Mykolas Kazimieras ir Mykolas Kleopas Oginskiai, Adomas Pliateris, Dominykas Daugėla (Siesikuose). Tapybą ir grafiką rinko Ignas Masalskis, Aleksandras Voelkas, Kazimieras Vilčinskis, Rapolas ir Kamilė Slizieniai, T. Narbutas, J. I. Kraševskis, Benediktas Tiškevičius, Obelių savininkas Liudvikas Petkevičius ir kiti pasiturintys bajorai.

Lietuviškosios mecenatystės istorijoje būta gražių švietėjiškų momentų (A. Tyzenhauzo paskutinė valia įsteigti Pastoviuose piešimo mokyklą, A. Chreptavičiaus įkurtas kultūrinis centras ir litografija Ščorsuose, J. K. Vilčinskio ir kitų šviesuolių pastangos populiarinti lietuvių dailę), būta nesavanaudiškos ir dosnios paramos vietiniams dailininkams. Meno globa pasireiškė ir kitomis, „uždelsto veikimo" formomis. XIX a. antrajame dešimtmetyje turtingi kolekcionieriai Juozapas Kosakauskas ir kun. Juozapas Konstantinas Boguslavskis įrengė pirmąsias paveikslų galerijas, kiek vėliau ėmė veikti privatūs literatūros ir meno salonai.

Kolektyvinė mecenatystė, amžiaus pradžioje pasireiškusi finansiškai ribota Labdarybės ir Medicinos draugijų bei masonų ložių veikla, amžiaus viduryje gavo solidžią paspirtį: 1855 m. Eustachijus Tiškevičius įkūrė Archeologijos komisiją ir prie jos, Vilniaus universiteto patalpose, Senienų muziejų (1856 m.). E. Tiškevičius, komisijos nariai Antanas ir Konstantinas Tiškevičiai, Adomas Kirkoras, T. Narbutas, J. K. Vilčinskis, Liudvikas Sirokomlė ir kiti dovanojo pirmam viešam muziejui senienų rinkinius, testamentu visą savo paveikslų galeriją muziejui paliko L. Petkevičius. Komisija ne tik rėmė dailininkus, bet ir buvo reikšmingiausias anuomet kultūrinis sąjūdis, jos narių moksliniai darbai, muziejinė veikla ir ryžtas darė realiomis slaptas viltis atkurti Vilniaus universitetą.

Tačiau regima meno vartotojų gausa ne visai tiksliai atspindėjo realią padėtį. Privatūs kolekcionieriai pirmenybę teikė užsienio dailei, neskubėjo pirkti vietinių kūrinių. Geradarys, parėmęs užsienio studijas, buvo atlyginamas vakarietiškų paveikslų kopijomis. Dailininkų kūriniams stigo komunikacinės erdvės – originalūs paveikslai patekdavo tiesiai į kolekcijas, į uždaras rūmų sienas. Neretai tose sienose užsisklęsdavo ir pats dailininkas, užgyvendamas duoną portretais ar kitais darbdaviui aktualiais kūriniais.

Žeminanti priklausomybė nuo užsakovo, utilitari dailės padėtis buvo itin skaudi

švietėjiškų siekių kontekste. Auklėjamasis meno vaidmuo aukštino dailininką, teikė jam garbingą visuomeninį statusą. Tačiau kūrėjas, Universiteto laikais dar skatintas būti gėrio ir grožio šaukliu, vėliau buvo priverstas taikytis su siaurais asmeniniais užsakovo interesais – privatūs asmenys nerėmė švietėjiškos misijos, o ir nebuvo parodinės erdvės ėjimui į viešumą. Pavienės filantropinės pastangos negalėjo esmingai pakeisti situacijos – laisvai kūrybai nebuvo rinkos. XVIII a. pabaigoje – XIX a. pradžioje dailės plėtotės sąlygos nebuvo palankios laisvam kūrybinės asmenybės vystymuisi. Bet Lietuvos profesionalioji dailė pradėjo savo istoriją, ir Universiteto dėstytojų bei auklėtinių kūrybinis paveldas vertas pagarbaus dėmesio.

TREČIASIS SKYRIUS

VILNIAUS UNIVERSITETO ARCHITEKTŪROS IR DAILĖS KATEDROS *• Katedrų raida • Studentai • Mokymo priemonės • Architektūros katedra • Piešimo ir tapybos katedra • Raižybos katedra • Skulptūros katedra • Pagalbiniai mokslai • Parodos*

XVIII a. paskutiniame dešimtmetyje ir XIX a. pradžioje Vilniaus universitetas tapo Lietuvos kultūros centru ir naujų meno krypčių židiniu.

Švietėjiškos idėjos pažadino visuomenės viltį, kad menas bus svarbus veiksnys stabdant ekonominį bei politinį Lietuvos ir Lenkijos valstybės smukimą. Pažangioji šviesuomenė pakeitė požiūrį į meną: akcentavo jo auklėjamąjį vaidmenį, kvietė deklaruoti mene patriotinius, demokratinius, moralinius idealus. Sureikšminus dailės vaidmenį, pakito ir požiūris į dailininką – visuomeninį jo statusą, jam keliamus reikalavimus. Cechinį mokymą pakeitė sisteminga architektūros ir dailės katedrų pedagogika, amatininkus – profesionalai, užsieniečius – vietinio universiteto auklėtiniai. Architektūros ir dailės katedrų profesūra, o vėliau ir jų studentai sugebėjo pelnyti visuomenės pagarbą, tapo stipriu intelektualiniu jos potencialu.

Dirvą architektūros ir dailės katedroms atsirasti parengė Vilniaus akademijoje buvusios meno specialybės. Pirmosios žinios apie architektūros dėstymą siekia 1732 metus – šiais metais datuotas Antano Hatovskio rankraštis „Scientia Naturalis seu Physica in Academia et Universitate Vilnensi explicata"[1], kuriame yra dideli civilinės ir karinės architektūros skyriai ir kuris galėjo būti naudojamas kaip vadovėlis. Akademijai perėjus Edukacinės komisijos žinion, jau pirmaisiais 1773–1774 metais Akademijos tvarkaraštyje buvo civilinės architektūros specialybė. Praktinį architektūros kursą dėstė prof. Martynas Knakfusas (Marcin Knackfuss, 1740–1821 m.), vokiškos kilmės architektas, ankstyvojo klasicizmo atstovas, gimęs Lenkijoje, savarankiškai dirbęs tik Lietuvoje. Inžinerinius dalykus ir matematiką dėstė vietinės jėzuitų akademijos auklėtinis Motiejus Kiselevskis (minimas 1770–1802 m.). Architektūros specialybė buvo patvirtinta 1775–1776 metais, greta įvestas piešimo kursas. Teorinį ir praktinį architektūros kursą iki 1777 m. pavasario dėstė tik prof. M. Knakfusas. Konstrukcijų skaičiavimo metodų studentai mokėsi taikomosios matematikos kurse pas Tadą Kundzičių (1747–1829 m.). 1777–1781 metais architektūros kursą dėstė M. Kiselevskis. 1782 m. jam išėjus į pensiją ir neradus kito dėstytojo, iki 1793 m. architektūros kursas buvo nutrauktas. 1786–1787 metais šį kursą mėgino skaityti T. Kundzičius, bet vėliau atsisakė. Apie visų šių asmenų programas ir dėstymo metodiką žinių nėra.

Visos Europos dailės akademijos orientavosi į akademistų paruoštą archi-

tektūros ir dailės mokymo programą, daugiausia paremtą prancūzų akademijos programomis. Jose akcentuota piešimo disciplinos, kaip visos dailės mokymo pagrindo, svarba. Tad 1775–1776 metais Vilniaus akademijoje įvestas mokomasis piešimo kursas.

Dominikonas Gaudislavas Eimontas, remdamasis vidurinių mokyklų dėstymo patirtimi, 1802 m. išleido originalų piešimo vadovėlį.[2] Lietuvos vyriausioje mokykloje piešimo kursui kurį laiką galėjo vadovauti tapytojas Ignotas Egenfelderis (Ignacy Eggenfelder, Ekkenfelder, minimas 1751–1791 m.), nes Alfredas Remeris (Römer) rašo, kad Vilniaus akademijos (LDK vyriausios mokyklos – taip Universitetas pavadintas 1781 m.) rektorius 1786 m. I. Egenfelderį išsiuntė iš Vilniaus. Piešimo kursas pakartotinai minimas 1794 m., kai dėstomųjų dalykų tvarkaraštyje jam buvo paskirtos valandos. Vėliau Universitete mokęsis Vincentas Smakauskas mini, kad tada piešimą dėstė kažkoks prancūzas, mokęs piešti gėles, gyvulius, paukščius.[3] Sprendžiant iš dailininko Gasparo Barausko atsiminimų,[4] nuo 1795 m. (iki mirties 1807 m.) piešimą ir tapybą dėstė Pranciškus Smuglevičius. Jo pagalbininkas, o vėliau įpėdinis buvo Jonas Rustemas, dėstęs 1798– 1832 metais.

Edukacinė komisija, pertvarkydama akademiją į Lietuvos vyriausiąją mokyklą, ir taikydamasi prie krašto ekonominių, ideologinių bei kultūrinių poreikių, numatė praplėsti ir racionalizuoti architektūros ir dailės specialybes. Tuo tikslu kaip ir mokslų specialybėse įvesta katedrinė dėstymo sistema.

Architektūros ir dailės katedrų raida

1793 m. buvo atgaivinta architektūros specialybė, šiuokart jau katedros teisėmis. Pagal Edukacinės komisijos programą, carinei administracijai neprieštaraujant, Vyriausioje mokykloje pamėginta organizuoti ir dailės katedras. 1797 m. į katedrą pertvarkyta piešimo ir tapybos specialybė. Kitų katedrų organizavimas kiek užtruko beieškant dėstytojų. Tik 1803 m., pertvarkius Vyriausiąją mokyklą į Vilniaus universitetą, įsteigta Skulptūros, o 1805 m. Raižybos katedra.

Katedra (kartais vadinta mokykla) sudarė vienos ar kelių specialybių savarankišką padalinį, buvo pagrindinė aukštosios mokyklos mokymo grandis. Savo struktūra tai buvo nauja, demokratiška institucija. Katedrai vadovavo profesorius, renkamas viešu konkursu. Rasti profesorius, be kita ko, privalėjusius turėti daktaro laipsnį, buvo nelengva. Kuratoriui ir Universiteto vadovybei tekdavo ieškoti pagarsėjusių vietinių architektų ir dailininkų – jie buvo sąžiningesni, ilgiau dirbdavo, juto krašto poreikius, visuomenės estetinę orientaciją. Neradus savų, būdavo kviečiami užsieniečiai. Profesoriams dėstyti padėdavo adjunktai. Jei kurį laiką profesoriaus nebūdavo, jį pakeisdavo taip pat adjunktas.

Architektūros katedros pirmasis profesorius buvo Laurynas Gucevičius, Piešimo ir tapybos – Pranciškus Smuglevičius, Skulptūros – Andre Le Brenas, Raižybos – Izidorius Veisas, vėliau prof. Juozapas Saundersas. Jiems teko visi organizaciniai sunkumai.

Pagal mokymo profilį (daug bendrų disciplinų) Architektūros katedra priklausė Fizikos-matematikos fakultetui. Dailės katedros, atiduotos Literatūros ir meno fakultetui, užsiėmimų pobūdžiu labai skyrė-

si nuo kitų fakulteto katedrų. Todėl pagal 1803 m. Universiteto statutą šiame fakultete buvo sudarytas Dailės skyrius, jungęs visas tris dailės katedras. Visos katedros mokymo lygiu stengėsi nenutolti nuo Europos ir Rusijos dailės akademijų. Dėstymo metodika buvo pagrįsta švietėjiško klasicizmo, vėliau romantizmo estetika.

Profesorių autoritetas priklausė ne tik nuo pedagoginių sugebėjimų, jiems tekdavo pasireikšti ir kūrybiškai: Universiteto akademiniuose susirinkimuose jie skaitydavo pranešimus dailės klausimais, architektai turėdavo skirti laiko Universiteto statyboms ir perstatymams.

Architektūros ir dailės katedrų teisinė bei ekonominės padėtis buvo daug blogesnė negu mokslų katedrų. Aukštuomenė ir Universiteto vadovybė, nepaisant Edukacinės komisijos akcentuojamos meno svarbos, jį traktavo kaip amatą, netinkamą dėstyti aukštojoje mokykloje. Universiteto valdžia, generalgubernatoriaus verčiama dalį lėšų atiduoti ne Universiteto reikalams, architektūros ir dailės katedroms gailėjo pinigų, neaprūpino jų tinkamomis patalpomis. Tai labai ribojo šių katedrų užmojus.

Architektūros katedros ir Dailės skyriaus mokymo lygį kėlė (kartais ir smukdė) įvairios reformos. Esminė jų buvo paruošta 1810 m. A. J. Čartoriskio pasiūlymu, prof. J. Saundersas ir adjunktas J. Rustemas parengė mokymo sistemos pertvarkymo projektą (jį koregavo pats A. J. Čartoriskis). Buvo numatyta Dailės skyrių sujungti su Architektūros katedra ir pavadinti Vilniaus universiteto meno mokykla. Joje mokslo lygis ir sąlygos turėjo būti tokios pat, kaip dailės akademijose. Mokslas turėjo tęstis iki 6 metų, nuo dalykinės sistemos pereinant prie kursinės. Mokslus buvo numatyta pradėti užsiėmimais Piešimo katedroje ir tik pramokę piešimo studentai galėjo rinktis specialybę. Piešimo dėstymas taip pat buvo skirstomas kursais, nustatant kiekvienam jų tam tikrus reikalavimus. Sukonkretinti ir susisteminti visi mokymo nurodymai. Nutarta rengti kasmetines parodas. Pasiūlyta priimti laisvais klausytojais visus besidominančius meno klausimais. 1811 m. Universiteto vadovybė ir Rusijos švietimo ministerija projektą patvirtino, tačiau jame neliko tų pastraipų, kurių realizavimui reikėjo didesnių išlaidų: atkrito nemokamas bendrabutis studentams, premijavimas, išvykos į užsienį, solidesnės lėšos mokymo priemonėms. Architektūros katedra, kurioje mokslas buvo daugiašakis, liko Fizikos-matematikos fakultete.

Po filomatų proceso (1822–1823 m.) 1826 metais buvo parengtas esminės reformos projektas, kurio turiniu itin rūpinosi kuratorius Nikolajus Novosilcevas, suinteresuotas, kad Universitetas auklėtų „Dievui ir carui ištikimus pavaldinius“. Projektas turėjo pakeisti 1803 m. Universiteto statutą.

Architektams, dailininkams ir muzikos mokytojams rengti projekte numatytas Meno institutas, turėjęs sujungti Piešimo, Architektūros, Tapybos, Skulptūros, Raižybos ir litografijos bei Muzikos katedras. Tai turėjo būti internato pobūdžio institutas, mat, studentų išlaikymą žadėjo finansuoti valstybė. Projektas nebuvo patvirtintas dėl rusų vyriausybės nepalankumo Universitetui po Filomatų bylos; be to, stigo lėšų ir dėstytojų. Tik kai kurie reformos pasiūlymai buvo prisiminti mokymo metu.

Esminėms pertvarkoms nepavykus, Universitete taip ir liko Dailės skyrius ir Architektūros katedra, arba Vilniaus meno mokykla. Ji rengė architektus, statybos inžinierius ir darbų vykdytojus, piešimo mokytojus Vilniaus apygardos vidurinėms mokykloms, tapytojus, skulptorius, lipdytojus, drožėjus, reprodukcinės ir kitokios grafikos meistrus.

Studentai

Katedrose viešpatavo demokratiškos nuotaikos. Visi stojantieji į Architektūros katedrą turėjo laikyti egzaminus, o į dailės katedras – atnešti savo piešinius, pagal kuriuos buvo nustatomi kandidato sugebėjimai.

Pasiruošti stojimui buvo galima privačiose dailininkų dirbtuvėse, gimnazijose, pavietų mokyklose (pastarosiose po 1775 m. seimo švietimo reformų taip pat pradėta mokyti piešimo ir architektūros pagrindų). Piešimas, statybos planų bei paprastų ūkinių pastatų braižymas ir kaligrafinis rašymas nuo 1780 m. dėstytas Vilniuje veikusioje Mokytojų seminarijoje.

Studentai buvo skirtingo išsilavinimo ir amžiaus, didžioji jų dalis – smulkių bajorų ir miestelėnų vaikai. Nuo 1824 m. studentais buvo užrašomi tik pateikusieji gimnazijos ar pavieto mokyklos baigimo pažymėjimą. Jo neturintys vadinti mokiniais, o norėdami gauti piešimo mokytojo teises, jie turėdavo papildomai ruoštis iš vidurinės mokyklos kurso. Katedras lankė ir laisvieji klausytojai – dažniausiai vyresnio amžiaus amatininkai, kurių darbui reikėjo mokėti piešti, lipdyti ar išmanyti statybas.

Architektūros ir dailės katedrų auklėtinių tikslai buvo įvairūs. Dauguma ketino mokytojauti. Gabesnieji, katedrų remiami, ruošėsi tapti architektais ir dailininkais, siekė akademinių laipsnių. Įgiję magistro ar daktaro laipsnį, galėjo dėstyti Universitete (gavę kandidato laipsnį, sukūrę tam tikrus kūrinius ir išlaikę egzaminus). Trečiąją nemažą grupę sudarė kitų specialybių studentai (ir net profesoriai), kuriems buvo aktualu orientuotis architektūros estetikoje ir statybose, kvalifikuotai vertinti dailės kūrinius, apipavidalinti savo mokslinius darbus.

Architektūros ir dailės katedrų studentams buvo privalomi ir rekomenduotini dalykai. Daugiausia laiko skirta piešimui ir pasirinktai specialybei. Tai matyti iš Piešimo ir tapybos katedros studentų, gyvenusių Mokytojų seminarijos bendrabutyje, darbo laiko pasiskirstymo. Keldavosi 6 val. Rytines valandas (nuo 8 iki 12) skyrė specialybei arba klausė paskaitų kitose katedrose. Pietų pertrauka būdavo tarp 12 ir 14 val. Popietines (14–16) ir vakarines (17–19) valandas skirdavo piešimui. Po vakarienės (20–22 val.) buvo laisvo skaitymo laikas. Specialūs Universiteto tarnautojai „pedeliai" ir stropesnieji studentai prižiūrėdavo, kad tvarkaraščio būtų laikomasi.

Studentus iš vieno kurso į kitą keldavo pagal pusmetinius egzaminus. Dėl sunkių buitinių sąlygų, o kartais ir dėl paviršutiniško dėstymo arba paskaitų svetima kalba buvo daug nepažangių studentų. Sunkiai besiverčiantiems katedros leisdavo imtis privačių užsakymų, praleisti užsiėmimus, dažnai kuriam laikui ar visai nutraukti studijas. Mokymo laikas nebuvo griežtai ribotas, priklausė ne tik nuo studento finansinių išgalių, bet ir nuo jo sugebėjimų.

Tik Dailės skyriaus studentai, patekę į Mokytojų seminarijos bendrabutį ir pasižadėję mokytojauti, buvo nemokamai išlaikomi. Kiti meno katedrų studentai stipendijas gaudavo retai. Išimtį sudarė Raižybos katedros auklėtiniai, nes jos vedėjas J. Saundersas sugebėjo iškovoti tris stipendijas po 50 sidabro rublių, vėliau – keturias po 100 rublių. Už stipendijas reikėdavo 6-8 metus atitarnauti valstybei.

Gabiausieji studentai, baigę mokslus, buvo siunčiami tobulintis. Paprastai Universitetas siųsdavo kandidatą į Peterburgo dailės akademiją. Vėliau, gavęs akademijos rekomendacijas, jis galėdavo važiuoti į užsienį.

Mokymo priemonės

Stiprinant mokymo bazę, palaipsniui kaupėsi mokymo priemonės, inventorius, biblioteka, paveikslų galerija. Architektūros katedra mokymui turėjo įvairių konstrukcijų modelių, orderių maketų, statybų mechanizavimo, apdailos medžiagų, architektūros ornamentikos ir grafinių darbų pavyzdžių. Dailės skyriaus katedros buvo dar turtingesnės, nors visą laiką skundėsi. Vien tik Piešimo ir tapybos katedra 1807 m. turėjo 1006 vienetus raižinių ir piešinių, 14 gipso liejinių, 331 antikinių gemų ir monetų sieros liejinį, vadinamą „sulfu". J. Rustemo laikais įsigyti keli aukštos kokybės antikos skulptūrų gipso modeliai – Laokoono grupė, Belvederio Apolonas, Medičių Venera, tuometinės skulptūros pavyzdžiai. Tačiau geriausiai buvo aprūpinta Raižybos katedra, turėjo didelę raižinių kolekciją. Perduodant uždarytosios katedros turtą (1833 06 21) Kijevo universitetui, buvo 10 aplankų raižinių, albumų, knygų, skulptūros gipsinių liejinių, mašina gruntavimui, raižinių spaustuvė, presas, litografija, įrankiai raižybai ir kt. Šiai katedrai dalį savo rinkinių buvo paaukoję Stanislovas Kostka-Potockis ir A. J. Čartoriskis, dešimtis raižinių dovanojo J. Saundersas. Savo katedras šelpė ir kiti dėstytojai (ypač – K. Jelskis, J. Rustemas), savo lėšomis apmokėję mokymo reikmes.

Kiekviena katedra daug dėmesio skyrė specialybės literatūros komplektavimui. Architektūros ir dailės katedros laikė būtiniausius architektūros, statybos, dailės, pagalbinių mokslų istorijos, teorijos ir praktikos veikalus, albumus. Dailės skyriaus darbą labai sunkino tai, kad Vilniuje stigo gerų dailės kūrinių. Todėl Dailės skyrius rūpinosi organizuoti paveikslų galeriją (jos pagrindu tapo Vilniaus akademijos laikais pradėta steigti galerija, minima 1798 m.). Paveikslų komplektavimu rūpinosi prof. P. Smuglevičius ir ypač J. Rustemas, kuris (1827 m.) kūrinių skaičių nuo 18 padidino iki 30. Pastarasis išsirūpino, kad tobulintis siunčiami stipendininkai kasmet nukopijuotų po vieną garsiųjų dailininkų paveikslą iš Ermitažo ar Vakarų Europos dailės muziejų. Šios kopijos papildė Universiteto mokomąją galeriją, susijusią su modelių kabinetu.

Architektūros katedra (1793–1832 m.)

Pirmasis Katedros vedėjas buvo architektas *Laurynas Gucevičius* (1753–1798 m.). 1793 m. jam buvo suteiktas Universiteto architektūros profesoriaus vardas. Tais pačiais metais L. Gucevičius ėmė vadovauti Architektūros katedrai.

Iš pradžių profesorius spėjo padirbėti tik du mėnesius. Prasidėjus 1794 m. sukilimui, L. Gucevičius įsitraukė į jį, vadovavo dideliam Vilniaus miestiečių daliniui. Sukilimui nepasisekus pašalintas iš Universiteto. Tačiau 1797 m. rudenį konkurso keliu L. Gucevičius vėl užėmė Architektūros katedros vedėjo vietą ir dirbo iki mirties.

Vadovaudamas katedrai L. Gucevičius rėmėsi Paryžiaus aukštųjų mokyklų dėstymo sistema, koreguodamas ją pagal vietos sąlygas ir asmeninę patirtį. Apie L. Gucevičiaus dėstymą galima spręsti iš 1797–1798 metais paskelbto programinio prospekto, numatyto trejiems metams.

Profesorius dėstė civilinę ir karinę architektūrą. Civilinės architektūros paskaitose dažniau buvo aptariami meno klausimai, karinės – inžineriniai. Būdamas klasicistas aukštino senovės romėnų ir graikų architektūros principus, aiškino orderio sistemą ir jos panaudojimą įvairios paskir-

Laurynas Gucevičius. Dail. J. H. Glovackis

ties pastatuose, akcentavo simetrijos reikšmę, atskirų dalių darną ir jų santykį su visuma. Dėstė braižomąją geometriją, pastatų projektavimą ir planavimą, pabrėždamas paprastų, aiškių tūrių bei subtilių detalių grožį, patogumo, patvarumo, ekonomiškumo reikšmę, pastatų ryšį su aplinka, statybos technologijos pradmenis, medžiagų atsparumą, statybinę statiką, mechaniką, fiziką. Jis pirmasis Vilniaus universitete pradėjo dėstyti architektūros konstrukcijas, statybos darbų mechanizavimo klausimus.

1797–1798 metais L. Gucevičiaus padėjėju buvo paskirtas adjunktas *Mykolas Šulcas* (1769–1812 m.). 1798 m. spalio 23 d., susirgus L. Gucevičiui, jis jau skaitė civilinės ir karinės architektūros kursą. Pedagoginiame ir kūrybiniame darbe tebesilaikė klasicizmo principų. Po L. Gucevičiaus mirties, 1799 m. M. Šulcas buvo išrinktas profesoriumi ir ėmė vadovauti Architektūros katedrai. Jis (gal ir ne savo iniciatyva) sutrumpino architektūros kursą: metus buvo dėstoma civilinė, metus – karinė architektūra. Civilinę architektūrą dėstė pagal L. Gucevičiaus programą. Gal kiek kitaip interpretavo architektūros estetines problemas, laisviau traktavo klasicizmo formas. Funkcijos ir estetinio išradingumo reikšmę aiškino remdamasis vietinėmis sąlygomis ir technikos naujovėmis. Prospektuose skelbė nuosekliai dėstysiąs apie statinio paskirtį – pradedant valstietiškais namai, baigiant sudėtingais pastatais. Architektūros istoriją ir teoriją grindė konkrečiais faktais iš statybos praktikos. Teigė, kad architektas kūrėjas turi žinoti ne tik architektūros istoriją, bet ir fiziką, geometriją, chemiją, išmanyti amatus bei vaizduojamąją dailę, pažinti gamtos dėsnius.

M. Šulcas buvo geras teoretikas, tačiau Katedros vedėjo pareigas ėjo atmestinai. Užsiėmęs Universiteto statybomis, beveik nesidomėjo Katedros mokslo lygiu, net nesurado nuolatinių patalpų darbui.

1807 m. architektūra buvo įtraukta į bendrą Fizikos-matematikos fakulteto 4 metų kursą. Pirmaisiais metais visi studentai turėjo lankyti elementariosios matematikos, gamtos mokslų, fizikos, chemijos paskaitas ir topografinio piešimo užsiėmimus. Išlaikę pusmetinius egzaminus, mokėsi jau pagal atskirų specialybių programas. Antraisiais metais turėjo studijuoti aukštąją matematiką, chemiją ir optinį, geometrinį bei topografinį piešimą. Trečiaisiais – studijavo taikomąją matematiką, civilinę ir karinę architektūrą, lankė specialybei tinkančius piešimo užsiėmimus. Ketvirtaisiais metais studijavo vien civilinę architektūrą ir galėjo rinktis temą disertacijai.

1812 m., mirus M. Šulcui, katedros adjunktas *Mykolas Kado* architektūros nedėstė, nors ir teorinio, ir praktinio pasiruošimo jam pakako – buvo rašęs apie hidraulinę architektūrą, tiltų statybą. M. Kado Vilniuje dėstė topografinį ir žemėlapių piešimą. 1815 m. persikėlė į Varšuvos universitetą, kuriame, naudodamasis Vilniaus

universiteto Architektūros katedros praktika, organizavo architektūros studijas. Vilniuje nuo L. Gucevičiaus laikų buvo orientuojamasi į „kaimo architektūrą" – dvarų gyvenamuosius, ūkinius pastatus, kaimo bažnyčias. Ši kryptis pabrėžiama ir M. Kado projekte, jo planuotuose teoriniuose ir praktiniuose užsiėmimuose.

Kandidatu į Architektūros katedros dėstytojus Universiteto vadovybė parinko gabų auklėtinį *Karolį Podčašinskį* (1790–1860 m.). K. Podčašinskis Fizikos-matematikos fakultete ėmė studijuoti 1813 m., 1814 m. pavasarį gavo filosofijos magistro laipsnį ir tais pat metais buvo pasiųstas į Peterburgą. Grįžo į Vilnių 1816 m. pabaigoje ir, 1817 m. bandomuoju laikotarpiu paskaitęs architektūros kursą, buvo pripažintas tinkamu dėstytoju. 1817–1819 metais universiteto lėšomis pasiųstas į kūrybinę kelionę – per Berlyną į Prancūziją ir Italiją. Jau vykstant į Peterburgo dailės akademiją, K. Podčašinskiui buvo rekomenduota pasidomėti Durand'o (Durand Jean Nicolas, 1760–1834 m.) leidiniais, gilintis į architektūros konstrukcijas, domėtis ne tik rūmais ir bažnyčiomis, bet taip pat kaimo ūkiniais pastatais, tiltų ir karine statyba, ne tik antikos, bet ir gotikos tradicijomis, pastatų patogumu, puošnumu. Todėl Berlyne domėjosi neogotika ir susipažino su K. F. Schinkeliu, Paryžiuje 5 mėn. mokėsi privačiai pas Durand'ą ir klausė jo paskaitų l'Ecole Politechnique, Pietuose studijavo antikos paminklus. Tik 1819–1820 mokslo metais pradėjo dėstyti architektūrą Vilniaus universitete. 1822 m. išrinktas ordinariniu profesoriumi, išbuvo juo iki 1832 m., Universiteto uždarymo. K. Podčašinskis domėjosi pedagoginiu darbu, mėgo jį. Universiteto vadovybės pageidavimu jis reorganizavo architektūros mokymą. 1822 m. parengė Architektūros mokyklos projektą, kuriame numatė sustiprinti architektūrinės kompozicijos ir statybos technikos kursus. Nekonkretaus projekto atsisakyta, tačiau kai kurios jo idėjos buvo įgyvendintos. Be bendrojo kurso (žymiai išsamesnio už M. Šulco), K. Podčašinskis dėstė pagal Paryžiaus Politechnikos mokyklos profesorių Durand'o ir Rondelet'o (Rondelet Jean Baptist) paskaitų užrašus (Diurand'as pasisakė už pastato patogumą, ekonomiškumą, nuvainikavo klasikinį orderį). K. Podčašinskis daug laiko skyrė techniškoms statybų problemoms ir gerokai mažiau kompozicijai. Po teorinių aiškinimų siūlė grafiškas pratybas. Matematiką mokėjo silpnai, bet gerai piešė ir studentus to mokė. Žinioms pagilinti rekomendavo literatūrą. Akademiniam jaunimui išleido „Architektūros pradmenis" (1828–1829 m.) dvi knygas ir 1855 m. – trečiąją.[5] Jose yra duomenų apie pastatų konstrukcijas (pamatus, rūsius, sienas, stogą, perdangas). Tai buvo pirmas Lietuvoje tokios paskirties ir lygio veikalas. Be to, išliko jo rankraštis „Architektūros paskaitų konspektas pagal Durand'ą..."[6] (1816 m.). K. Podčašinskio dėstymo lygis nedaug tesiskyrė nuo kitų anuometinių architektūros mokyklų lygio.[7]

Matyt, architektūros specialybė buvo gilinama, nes paskutiniaisiais Katedros gyvavimo metais dirbo jau keli adjunktai: *Fulgentas Rimgaila* dėstė turbūt inžinerinius dalykus (nes, išvykęs studijuoti į Paryžių, Prancūzijoje kurį laiką dirbo geležinkelių statyboje); *Valerijonas Gurskis* dėstė praktinį mechanikos, skaitė kanalų, kelių ir tiltų kursą. Nuo 1830 m. adjunktais buvo priimti *Julijonas Grosas* ir *Tomas Tišeckis*.

Į architektūros specialybę įstodavo apie 20 jaunuolių. Maždaug du trečdaliai pasirinkdavo architekto profesiją, kiti tapdavo statybos darbų vykdytojais.

Piešimo ir tapybos katedra (1797–1832 m.)

Pranciškus Smuglevičius. Dail. J. Pivarskis

Dailės skyriuje ne tik iš pradžių, bet ir vėliau svarbiausia buvo Piešimo ir tapybos katedra. Ji buvo ne tik mokomasis vienetas, bet ir Vilniaus švietimo apygardos piešimo mokymo metodinis centras. Šioji Katedra, jos profesorių ir auklėtinių veikla skatino naujų europinių tendencijų įsigalėjimą Lietuvos dailėje, tapo svarbiu meninės kultūros centru, kurio dėka Vilniuje „intelektualinis gyvenimas virė netgi gyviau, negu Varšuvoje".[8]

Pirmasis Katedros vedėjas buvo garsus tapytojas *Pranciškus Smuglevičius* (Šmuglevičius, 1745–1807 m.). Jis mokėsi pas savo tėvą, vėlyvojo baroko tapytoją Luką Šmuglevičių ir dailininką Simoną Čechavičių. 1763–1784 metais gyveno Romoje. Pirmaisiais metais užsienyje mokėsi privačiai, nuo 1766 m. – San Luko akademijoje; pastarosios mokymo pagrindas buvo antikos ir senųjų meistrų darbų kopijavimas. Tačiau Romoje būta ir Prancūzų dailės akademijos filialo, garsėjusio naujausiąja pedagogika – čia buvo kopijuojami amžininkų kūriniai, piešiamas gyvas modelis.

Vadovaudamas Piešimo ir tapybos katedrai, P. Smuglevičius palaipsniui formavo piešimo ir tapybos dėstymo programą bei metodiką pagal jam žinomų dailės akademijų pedagoginę praktiką, pagal gyvenimo poreikius. Mokymo praktinėms užduotims suformulavo teorinius pagrindus. Prospektuose ir tiesiog dėstydamas akcentavo piešinio reikšmę tapyboje. Aiškino, ko reikia geram piešiniui, pabrėžė žmogaus kūno ir daiktų proporcijų reikšmę. Propaguodamas klasicizmą, aukštino graikų meno grožį, siūlė juo sekti ir lyginti su natūra, kad studentas pajustų formų atrankos ir apiben-

Jonas Rustemas. Autoportretas

drinimo svarbą, „skirtumą tarp tobulos ir netobulos natūros".

P. Smuglevičiaus piešimo kursas, kaip ir dailės akademijose, buvo trijų etapų. Pirmajame etape studentai turėjo įsisavinti piešimo pagrindus: buvo kopijuojami profesoriaus piešiniai ir garsių meistrų vario raižiniai (kopferštrichai), kad studentas suvoktų daikto formą, gero piešinio esmę, pažintų meistrų piešimo būdą. Antrajame etape studentai mokėsi suvokti ir popieriaus plokštumoje perteikti erdvinę apimtį; jie kopijuodavo antikinius gipso modelius, kad pajustų klasikinį grožį, žmogaus kūno proporcijas, formos ir šviesokaitos santykius. Trečiasis etapas – natūros piešimas praktikuotas rečiau.

1798 m. pavasarį P. Smuglevičius pradinį piešimo kursą perdavė pavaduotojui, Katedros adjunktui Jonui Rustemui. Pats profesorius pasiliko papildomą piešimo ir tapybos kursą. Papildomą piešimą jis pradėdavo antrojo etapo užduotimis – Romos imperatorių ir konsulų, graikų biustais, vėliau figūros dalimis ir visa figūra, gabesniems vyresniųjų kursų studentams siūlydavo piešti vienas kitą. Tai matyti iš Jono Damelio studijos (LDM).

Dėstydamas tapybą, P. Smuglevičius aptardavo jos spalvų optiką, estetines savybes, mokė aliejinės tapybos pradmenų. Kalbėdamas apie perspektyvą, spalvų ir tonų derinius, nurodydavo jų ryšį su kitais mokslais – matematika, fizika, chemija. Praktinių užsiėmimų metu studentai tušu, akvarele, aliejiniais dažais tapydavo gipso modelius, savo profesoriaus, kitų meistrų paveikslus. Gabesnieji ir toliau pažengusieji tapė gyvą modelį, peizažą, savarankiškas istorines ir buitines kompozicijas. Jo pirktas Žiulio Lanfranko (Jules Isidores Lanfrance) kupolo freskų eskizas ir „Gibraltaro tvirtovės puolimas" rodo, kad studentai būdavo supažindinami ir su sieninės tapybos specifika.

P. Smuglevičiaus piešimo užsiėmimus lankė apie 20, tapybos – 14 studentų. Palyginus su bendru Universiteto studentų skaičiumi (apie 340), tai buvo gana daug. Apie P. Smuglevičiaus dėstymą liko labai prieštaringos žinios. Programinius užmojus vykdyti jam sekėsi sunkiai, bet per daug nuo jų nebuvo nutolstama. Pedagoginio darbo lygiui atsiliepė modelių stygius, o dar labiau – intensyvi paties dailininko kūrybinė veikla, atimdavusi kone visą laiką.

Mirus P. Smuglevičiui, Universiteto vadovybė dėl finansinių sunkumų Katedrai naujo profesoriaus neskyrė. Piešimo ir tapybos katedroje pagal 1810 m. reformą laikinai nutrauktas tapybos dėstymas, ji reorganizuota į trimetę Piešimo katedrą (mokyklą). Pastaroji turėjo parengti studentus meno specializacijai, tęsti piešimo užsiėmimus su Architektūros ir Dailės katedrų auklėtiniais. Piešimo katedra ruošė piešimo mokytojus vidurinėms mokykloms. Parengė mokymo metodiką, programas, piešimo pavyzdžių albumus. Dėstytojai vizituodavo mokyklas, atestuodavo vidurinių mokyklų piešimo mokytojus, egzaminuodavo asmenis, norėjusius dėstyti piešimą.

1819 m. vadovauti Katedrai paskirtas *Jonas Rustemas* (1762–1835 m.), 1811 m. pakeltas į piešimo profesorius. J. Rustemas mokslus ėjo Varšuvoje. Studijavo pas Norbleną (Norblin Jean Pierre, 1745–1830 m.), vėlyvojo baroko, klasicizmo ir ankstyvojo romantizmo dailininką, demokratiškų pažiūrų žmogų. Mokėsi karališkojo dvaro dirbtuvėje pas italą Bačiarelį (Marcell Bacciarelli, 1731–1818 m.), sentimentalaus rokoko atstovą, kūrusį portretus ir istorinio žanro kompozicijas. 1788 m. buvo išvykęs studijuoti į Vokietiją, kur domėjosi europinės dailės aktualijomis. Ir vėliau, jau gyvendamas Vilniuje, dailininkas, mokėjęs keletą užsienio kalbų, spaudoje įdėmiai sekė Europos dailės naujienas.

J. Rustemas neturėjo tokių tvirtų pagrindų, kaip P. Smuglevičius, todėl autoritetą

stengėsi pelnyti atkakliu darbu. Dėstydamas perėmė viską, kas buvo vertinga P. Smuglevičiaus pedagoginiame darbe. Tačiau naujos romantinės tendencijos ir Vokietijoje kritikuota akademinė dėstymo sistema vertė keisti kryptį. Jei P. Smuglevičiaus mokymo prospektuose vyravo klasicistinis racionalizmas, tai J. Rustemo dėstymo metodikoje išprotauta kūryba buvo priešinama su emocijų ir betarpiškumo svarba.

Dėstydamas piešimą, o vėliau tapybą (jos dėstymas atnaujintas 1819 m.), turėjo naudotis Katedros modeliais. Stengdavosi juos rinkti kuo įvairiau ir įdomiau. Piešimo salėje paruošdavo keletą nevienodo sudėtingumo ekspozicijų. Vyresniųjų kursų studentams skirdavo iš karto keletą užduočių: viduryje ant paaukštinimo būdavo anatominė, antikinė arba šiuolaikinė figūra, kartais – gyvas modelis, o kraštuose ant postamentų – gipsiniai biustai. Modelius nušviesdavo žibaline lempa arba sietynu, kad kristų ryškūs šešėliai. Žinodamas studentų sugebėjimus, retai kada statydavo sudėtingas figūras (tarkim, Laokoono grupę). Vienai ekspozicijai duodavo mėnesį laiko. Piešiant gipso modelius, profesorius nepritardavo pasyviam kopijavimui. Ir su šalia stovinčiu draugu siūlydavo lyginti ne tam, kad, anot P. Smuglevičiaus, pajustų „ištobulintą natūrą", bet, priešingai – gyvos natūros pranašumą.

J. Rustemo studentai sistemingai dirbdavo su gyvais modeliais. Ypatingą dėmesį jis skirdavo portretui – ir žodžiais, ir savo kūryba įrodydamas, kad svarbiausia išreikšti žmogaus psichologinę būseną, jo dvasią. Galimas daiktas, kad profesorius, pats piešdavęs gatvių scenas, tą patį rekomenduodavo studentams. J. Rustemo sistema, metodika pasižymėjo impulsyvia improvizacija, padiktuota studentų sugebėjimų, įgūdžių, jų darbo būklės.

Praktinius užsiėmimus pratęsdavo teorinėmis disciplinomis, įėjusiomis į akademinio piešimo ir tapybos dėstymo programas. J. Rustemas mokė linijinės perspektyvos ir optikos, aiškino šešėlių teoriją ir šviesos ypatybes (spindulių lūžimą, atspindžius, pustonius ir t. t.), dėstė plastinę anatomiją. 1816 m. keliems Piešimo katedros studentams ėmė dėstyti aliejinę tapybą. Palaipsniui tapybos dėstymas buvo įteisintas, ir 1819 m. atkurta Piešimo ir tapybos katedra. Jos vedėjas J. Rustemas patvirtintas tapybos profesoriumi. Jis dėstė aliejinę tapybą ir akvarelę, planavo dėstyti sieninės al fresco tapybos techniką; rengė portretistus, istorinio ir buitinio žanro tapytojus, peizažistus. Jausdamas savo ribotumą ir žinodamas Katedros plėtojimosi perspektyvas, į Peterburgo dailės akademiją siunčiamam V. Smakauskui, būsimam Katedros adjunktui, davė nurodymus: specializuotis koloristikoje, išklausyti peizažo tapybos metodikos kursą, susipažinti su miniatiūrų tapyba, pastelinės tapybos technika, parvežti keletą freskos pavyzdžių. V. Smakauskas 1829 m. pradėjo eiti adjunkto pareigas ir perėmė dalį J. Rustemo krūvio.

J. Rustemas kasdien dirbdavo su studentais, per savaitę po 12 valandų. Turėjo apie 60 studentų. Kadangi trūko darbo vietos, studentai galėdavo tapyti namuose. Dėstytojas kopijavimui skolindavo paveikslus ir užsukdavo pakoreguoti. Ne darbo laiku leisdavo studentams piešinius ir tapybos darbus atsinešti į dirbtuvę.

XIX a. trečiajame dešimtmetyje J. Rustemo – pedagogo ir organizatoriaus autoritetas labai išaugo. Jis vadovavo Dailės skyriui, energingai komplektavo paveikslų galeriją, organizavo studentų dailės parodas. Ieškojo rėmėjų nepasiturintiems studentams, rūpinosi baigiančiųjų mokslo laipsniais ir stipendijomis, pasiuntus juos tobulintis į Peterburgą ar užsienį. J. Rustemas buvo paruošęs Dailės skyriaus pertvarkymo į Dailės fakultetą projektą (1819 m.). Šiam projektui nesulaukus atgarsio, aktyviai dalyvavo rengiant 1825–1826 metais naują Universiteto statutą.

1825 m. profesoriui buvo paskirta pensija, tačiau J. Rustemas dirbo iki Universiteto uždarymo.

Raižybos katedra (1805–1832 m.)

Vilniaus universiteto valdžia, atsižvelgdama į mokslo ir spaudos poreikius, Raižybos katedroje numatė rengti reprodukcinės grafikos specialistus (XIX a. pradžioje ši grafikos technika buvo populiariausia europietiškosios grafikos atmaina). Grafikos studija buvo įrengta „Franko name" (dab. Didžioji g. 3/2), kurio patalpos pagal M. Šulco projektą 1804 m. pritaikytos Universitetui.

Raižybos katedros dėstytoju laikinai paskirtas Vilniaus universiteto spaustuvės dailininkas, dailės reikmenų ir paveikslų parduotuvės Vilniuje savininkas, Austrijoje gimęs vokietis *Izidorius Veisas* (Weiss, 1774–1864 m.), mokęsis Vienoje. Jis buvo reprodukcinės grafikos raižytojas, mokė vario raižybos oforto technikos ir spausdinimo. I. Veiso mokymo lygis nepateisino vilčių. Jis nesugebėjo paruošti raižytojų, gebančių piešti ir tiksliai perteikti originalą. Tarp studentų raižyba buvo nepopuliari, I. Veisas turėdavo 2-3 studentus. Universiteto kuratorius A. J. Čartoriskis, nepatenkintas tokia padėtimi, 1810 m. iš Rusijos atsikvietė europinio garso portretų ir vinječių raižytoją anglą *Juozapą Saundersą* (1773–1845 m.). Jis gimė ir mokėsi Londone, mirė Kremenece (Ukrainoje). Buvo Londono, Sankt Peterburgo ir Stokholmo dailės akademijų narys. 1794 m. Saundersas atvyko į Peterburgą ir dirbo Ermitaže, raižydamas tapybos paveikslų kopijas leidžiamam albumui. Iš čia 1810 m. jis ir buvo pakviestas į Vilnių. Atvykdamas

Juozapas Saundersas. Dail. V. Smakauskas

J. Saundersas atsivežė iš Peterburgo Vilniaus universiteto užpirktas grafikos mokymo priemones: spaustuvą, šriftų pavyzdžius, mokomąjį raižymo rinkinį, lentelių, dažų, rūgščių, knygų.

J. Saundersas patvirtintas Raižybos katedros vedėju, gavo ordinarinio profesoriaus vardą. Užėmęs Tapybos katedros profesoriaus etatą, tvarkė visą Dailės skyrių. Jo veikla Universitete datuojama 1810–1821 metais, nors jau 1818 m. rudenį, pairus sveikatai, J. Saundersas išvyko į Italiją gydytis. Tikėjosi grįžti, užsakinėjo Universitetui reikalingas knygas. Bet 1820 m. padavė pareiškimą pensijai gauti.

J. Saundersas buvo plačių užmojų ir pažiūrų pedagogas. 1810–1811 metais A. J. Čartoriskio prašymu apmąstė mokymo reformavimo galimybes ir parengė Piešimo mokyklos programą: nustatė Raižybos katedros pedagoginio darbo gaires, dėstymo metodiką. Jo profesoriavimo metais raižyba tapo pagrindine dailės disciplina (per tai kentėjo skulptūra, ypač tapyba), nors dėmesys raižybai buvo ne tik Saunderso, bet ir Universiteto rektoriaus J. Snia-

deckio nuopelnas – pastarasis jai, kaip vieninteliam praktiškai naudingam menui, buvo pakantesnis.

J. Saundersas, kaip ir kiti dailės katedrų profesoriai, studentų įgūdžius lavino duodamas kopijuoti. Taip mokė populiariausios grafikos technikos – vario raižybos, supažindino su akvatinta, ofortu, ksilografija. Palaipsniui mokė raižyti figūrinius ir architektūrinius piešinius, vinjetes, geografinius žemėlapius, šriftą. Vėliau gabesnieji studentai turėdavo specializuotis, pasirinkdami portretą, istorinius siužetus, peizažą arba knygų iliustravimą ir apipavidalinimą. Greta Piešimo katedroje prof. J. Rustemo vedamo piešimo, J. Saundersas papildomai dėstė gipsinių modelių piešimą, siedamas jį su raižymu (pavyzdžiui, piešimą plunksna). Jam norėjosi paruošti grafikus, ne tik profesionaliai techniškai raižančius spaustuvėms, bet ir gebančius savarankiškai kurti. Savo studentus J. Saundersas suskirstė grupėmis pagal reikalingiausius Lietuvai raižymo žanrus. Silpniausieji raižė rašmenis, mokėsi šrifto, topografinio piešimo. Gabesnieji kopijavo portretus, istorinio žanro, peizažo raižinių pavyzdžius, vėliau – tapybos darbus, iliustracijas, jų ir šrifto kompozicijas. Nuo kopijavimo buvo pereinama prie kūrybinio komponavimo, pavyzdžiui, gerai kopijuojantys portretus galėdavo imtis portreto natūroje (tarkim, Bogumilas Kislingas pagal savo piešinį išraižė J. Rustemo portretą). Įpratus kopijuoti iliustracijas, leista jas raižyti savarankiškai – J. Saundersui prižiūrint, M. Podolinskis pagal J. Rustemo piešinius vario raižiniais iliustravo Adomo Mačuskio knygą „Apie draugystę ir draugus“,[9] o jos titulinį puslapį išraižė Vincentas Slaveckis. Studentai ėmė gauti ir kitų užsakymų.

Kuratoriui A. J. Čartoriskiui J. Saundersas pažadėjo ūkiskaitos būdu Raižybos katedroje parengti Vilniaus apygardos mokykloms ir Universitetui reikalingų mokymo žemėlapių, piešinių, kitų mokymo priemonių. Pusė pajamų turėjo likti Raižybos katedrai, kita pusė – profesoriui ir studentams. Raižybos katedrai priklausydavo vidutiniškai 6 studentai, tačiau Saunderso paskaitas lankydavo ir kitų specialybių dailininkai.

1820 m., J. Saundersui išėjus į pensiją, Raižybos katedra pavesta prof. J. Rustemo globai. Kadangi Saundersas jau porą metų gyveno Italijoje, raižybą dėstė *Mykolas Podolinskis* (1783–1856 m.), studijavęs tapybą ir grafiką Peterburgo dailės akademijoje (1802–1808 m.) ir baigęs istorinių paveikslų raižybos specialybę pas J. Saundersą. Vilniaus gimnazijoje mokytojavęs M. Podolinskis su Universitetu siejo dideles viltis, tad, tikėdamasis paskyrimo, 1818–1820 metais dėstė jame nemokamai (pagal savo profesoriaus programą). Tačiau katedrą nuspręsta patikėti Raižybos kabineto globėjui Gotlibui Kislingui, kurį J. Saundersas (ir toliau palaikęs ryšį su Universitetu) rekomendavo pradžiai išsiųsti pasitobulinti į užsienį.

Gotlibas Kislingas (Gottlieb Kiesling, Kissling, 1790–1846 m.) Raižybos katedroje mokėsi nuo 1814 m., 1816 m. gavo meno kandidato laipsnį. 1822 m. savo lėšomis išvyko tobulintis į Vokietiją, o 1823 m. rudenį gavo dvimetę Universiteto stipendiją, kuri vėliau buvo pratęsta ir padidinta. Iki 1828 m. tobulinosi Florencijoje ir Milane.Tuo metu lyginamosios anatomijos profesorius Liudvikas Bojanus (1776–1827 m.) 1819 m. pasiūlė Katedros vedėjo vietai savo statytinį vokietį iš Darmštato, grafikos technikos meistrą *Frydrichą Lemaną* (Friedrich Lehman, 1787–1834 m.). 1822 m. jis paskirtas Katedros vedėju ir dirbo iki 1828 m., kas treji metai pratęsdamas sutartį. Jis priimtas iš dalies gal ir dėl to, kad, be darbo Katedroje, įsipareigojo paruošti raižinius prof. J. Lelevelio suprojektuotiems Lietuvos gubernijų žemėlapiams (12-ai), visos Rusijos atlasui. F. Lemanas dėstė raižymo ir nuodiji-

mo techniką, meninį, kaligrafinį ir topografinį raižymą pagal J. Saunderso nustatytą instrukciją.

1828 m. iš Italijos grįžęs G. Kislingas iškart buvo paskirtas Katedros adjunktu ir kurį laiką dirbo drauge su F. Lemanu. G. Kislingas pagal savo konspektus dėstė meno teoriją ir dailės kūrinių raižybą. Universitetui atsisakius pratęsti sutartį su F. Lemanu, G. Kislingas buvo paskirtas Raižybos katedros vedėju ir toliau dėstė vienas.

1816–1817 metais Vilniaus universitete susidomėta neseniai išrasta litografijos technika, daug paprastesne ir pigesne negu raižymas. 1819 m. Universiteto kuratorius pasiūlė rektoriui organizuoti litografijos mokyklą. Lėšas litografijai steigti davė A. Chreptavičius. Rektorius darbą pavedė prof. J. Rustemui. Šis sutiko pirkti litografijos įrengimus ir organizuoti mokyklą, jeigu jis, gražinęs Universitetui išlaidas, liks litografijos savininkas. Kuratorius nesutiko. 1820 m. Universiteto taryba sudarė komitetą, į kurį įėjo profesoriai J. Saundersas, L. Bojanus, J. Rustemas ir J. Lelevelis. Komitetas turėjo užsakyti litografijos įrengimus, paruošti litografijos ir jos mokyklos veiklos nuostatų projektą. Vykdytoju ir litografu paskirtas *Vincentas Slaveckis*, 1817–1820 metais studijavęs Peterburgo dailės akademijoje plieno raižybą ir kieto akmens graviravimą.

1821 m. pradėjusi veikti litografija priklausė Dailės skyriui. Studentai mokėsi litografijos J. Rustemo prižiūrimi. Be mokomosios paskirties, litografija turėjo tarnauti Universiteto poligrafijos tikslams: dauginti mokykloms mokymo priemones, tenkinti literatūros, meno ir kitus poreikius, taip pat ūkiskaitos pagrindais priimti visuomenės užsakymus. 1823 m. komiteto pavedimu mokyklai ir litografijai ėmėsi vadovauti *Juozapas Hilaris Glovackis* (1789–1858 m.), nuo 1821 m. dėstęs perspektyvą. 1825 m. jam išvykus iš Vilniaus litografai nuolat keitėsi. Tik nuo 1829 m. iki 1832 m. litografijoje dirbo *Motiejus Pšibilskis* (1794–1867 m.). Nors Vilniaus universiteto litografijos mokyklai nebuvo lemta ilgai gyvuoti, joje suspėta parengti keletą litografų.

Skulptūros katedra (1803–1826 m.)

Šios Katedros veikla buvo ribota ir trumpalaikė. Ją organizavęs *Andre Le Brenas* (Andree Le Brun, van Bruyn, 1737–1811 m.) buvo garsus skulptorius. Jis mokėsi Paryžiaus karališkojoje dailės akademijoje pas Žaną Baptistą Pigalį (Jean Baptiste Pigalle), baigė Prancūzų dailės akademiją Romoje. Le Brenas buvo Romos Šv. Luko dailės akademijos ir Marselio dailės akademijos narys. 1768 m. atvykęs į Lenkiją, tapo karališkojo dvaro skulptoriumi. Kūrė figūrines skulptūras, biustus Varšuvos pilies ir Lazienkų rūmams. Po paskutiniojo Žečpospolitos padalijimo 1795 m., kai karališkasis Stanislovo Augusto Poniatovskio (valdė 1765–1795 m.) dvaras nustojo egzistuoti, Le Brenas persikėlė į Rusijos imperatoriškąjį dvarą. Universiteto kuratorius A. J. Čartoriskis jį pakvietė iš Peterburgo į Vilnių. Le Brenas gavo profesoriaus laipsnį.

Atvykęs į Vilnių, A. Le Brenas sirgo ir dėstyti ėmė tik nuo 1804 m. birželio pabaigos. Jo parengtas mokymo prospektas nedalykiškas, dėstymo programa ir metodika neaiškios. Senu akademiniu metodu skulptūros salėje profesorius dirbdavo savo darbą, kad studentai galėtų stebėti kūrybos procesą. Lygiagrečiai studentus supažindindavo su skulptūros pagrindais, duodavo kopijuoti reljefinės ir apvaliosios skulptūros liejinius, atsivežtus iš Peterburgo. Mokė modeliuoti iš molio, o gal ir drožti iš medžio. Universiteto vadovybė Skulptūros katedrą ignoravo, lėšų skyrė mažai, todėl molį, metalą karkasams, medį ir kitas

medžiagas turėjo pirktis patys studentai. Pastarųjų buvo tik trys.

A. Le Breno sveikata neleido tikėtis, kad jis ilgai vadovaus Skulptūros katedrai. Todėl 1810 m. Vilniaus universiteto Dailės skyriaus pertvarkyme šioji nebuvo numatyta (projekto autorius J. Saundersas stengėsi Skulptūros katedros lėšas gauti Raižybos katedrai). Tačiau po A. Le Breno mirties, 1811–1814 metais skulptūrą nemokamai dėstė buvęs Katedros auklėtinis *Kazimieras Jelskis* (1782–1867 m.), norėdamas išsaugoti specialybę ir tikėdamasis gauti Katedros vedėjo vietą. K. Jelskis buvo gabus skulptorius, mokęsis pas tėvą ir Skulptūros katedroje, o architektūros – pas prof. M. Šulcą ir kitus. 1809 m. jis gavo meno mokslų kandidato laipsnį. Tų pačių metų rudenį tris mėnesius tobulinosi Peterburgo dailės akademijoje, kur tuo metu skulptūrą dėstė klasicistai Ivanas Martosas (1754–1835 m.), Feodosijus Ščedrinas (1758–1828 m.) ir Ivanas Prokofjevas (1751–1825 m.), gerai žinoję Vakarų Europos skulptūrą. K. Jelskis, atrodo, daugiau domėjosi I. Prokofjevo kūrybine ir pedagogine veikla. Peterburge K. Jelskis išsiugdė skulptoriaus įgūdžius, ypač studijuodamas gyvą natūrą, įsigilino į Akademijos dėstymo metodiką. Be to, susipažino su vietine rusų skulptūra ir užsienio kraštų skulptūros rinkiniais. 1810 m., išlaikęs egzaminus, Vilniaus universitete gavo magistro laipsnį ir pasiliko čia dirbti. 1814 m. pabaigoje K. Jelskis gavo iš Universiteto pirmą nedidelį premijinį atlyginimą už skulptūros salės ir piešimo modelių priežiūrą. Nuo 1815 m. jam buvo mokama po 300 aukso rublių metams (už skulptūros kabineto priežiūrą). Tik 1822 m. K. Jelskis patvirtintas adjunktu ir pradėjo eiti skulptūros profesoriaus pareigas (gaudamas 500 rub. metinį atlyginimą).

Dėstydamas jis perėmė vertingiausią prof. A. Le Breno praktiką, kitų dailės katedrų dėstytojų patyrimą, nepamiršdamas Peterburgo dailės akademijos paskaitų. Nedrąsūs užsiėmimai išaugo į gerai metodiškai organizuotas praktines ir teorines pratybas. Praktiniuose užsiėmimuose K. Jelskis nuosekliai mokė pastatų eksterjero ir interjero ornamentikos, bareljefinės ir apvaliosios skulptūros, jos taikymo konkrečiai architektūrai. Iš piešinių, raižinių ar gipso liejinių studentai kopijavo architektūrinius ornamentus, vazas, antikines galvas, o gabesnieji – ir sudėtingo judesio figūrines plaketes. Apvaliosios skulptūros pratybas pradėdavo kapitelių, po to vazų, žmogaus galvos, kūno dalių ir figūrų kopijavimu. Pajėgiems studentams duodavo lipdyti Apolono iš Versalio, Medičių Veneros, amžininkų sukurtų skulptūrų kopijas, gyvo modelio galvą, biustą. Vyresniųjų kursų studentai naudojosi tam tikra kūrybine laisve. Be lipdymo, mokė sukurtus darbus drožti iš medžio, atlieti iš gipso, paruošti terakotinę skulptūrą, stengėsi, kad būtų įvestas, o vėliau gal ir įvedė ornamentikos ir biustų kalimą iš akmens. K. Jelskio knygelė „Apie architektūros, skulptūros ir tapybos tarpusavio ryšį“[10] liudija, kad akcentuodavo skulptūros ryšį su kitais menais.

Kazimieras Jelskis. Autoportretas

K. Jelskio mokiniai buvo Architektūros, Piešimo ir tapybos katedrų studentai. Pusmetinius egzaminus laikė apie 20 studentų, o skulptūros studiją lankė daugiau. Be skulptūros, K. Jelskis Dailės skyriaus studentams dėstė plastinę anatomiją.

Literatūros ir laisvųjų menų fakultetas, įvertindamas K. Jelskio pastangas ir sugebėjimus, 1816 m. pasiūlė Universiteto vadovybei pasiųsti jį į Romą ir Paryžių pasitobulinti. Carinė švietimo ministerija labai ribojo tokias komandiruotes, ir K. Jelskis neišvyko – dėstė toliau. Augo skulptūros populiarumas studentų tarpe, Universiteto vadovybei teko pripažinti, kad skulptūra dėstoma ne blogiau už kitus dailės dalykus. Ta proga K. Jelskis 1824 10 21 d. įteikė rektoriui pareiškimą, prašydamas atgaivinti Skulptūros katedrą, skirti kelias stipendijas studentams, pasiųsti jį į Paryžių pasitobulinti ir gerų antikinės skulptūros liejinių bei įrankių marmuro apdorojimui parvežti. Tačiau, išaiškėjus antirusiškai, anticarinei Filaretų ir kitų draugijų veiklai, Vilniaus universitetas pateko į nemalonę. 1826 m. pradžioje imperatoriaus aplinkoje nuspręsta, kad Vilniuje Skulptūros katedra nereikalinga. Studentus liepta perkelti į Peterburgo dailės akademiją, K. Jelskiui 1826 m. rugsėjo pradžioje Universiteto valdžia įsakė išlaisvinti skulptūros salę ir kabinetą, turtą perduoti Piešimo ir tapybos katedrai. Tai buvo pirmas žingsnis į Vilniaus universiteto uždarymą.

Pagalbiniai mokslai

Be pagrindinių specialybių, Dailės skyriaus ir Architektūros katedros studentai turėjo daug papildomų disciplinų. Apie architektus jau kalbėta. Dailės skyriaus studentai papildomai mokėsi ne tik piešimo, bet ir skulptūros, perspektyvos, šviesos ir šešėlių teorijos, meno istorijos ir teorijos. Iš anatominių gipso liejinių ir prospektų matyti, kad ir iki K. Jelskio buvo dėstoma plastinė anatomija, kalbama apie žmogaus kūno formas, proporcijas. Norintiems nuodugniau išmanyti anatomiją, buvo rekomenduojama lankyti chirurgų lyginamosios anatomijos užsiėmimus. Tokius užsiėmimus lankė J. Oleškevičius, K. Jelskis, Kazimieras Kavaliauskas.

Meno istorijos ir teorijos kursas Dailės skyriaus studentams įvestas 1803 m. Pradžioje literatūros profesorius Gotfrydas Ernestas Grodekas (1762–1825 m. dėstė nuo 1804 m. iki mirties) skaitė Antikinės archeologijos kursą, detaliai aptardamas Graikijos ir Romos menus bei kultūrą. E. Grodekas buvo vokiškosios mokyklos neohelenistas, garbinęs klasikinę senovę, tačiau jo mintys apie grožį, apie vaizduotės ir kūrybinio įkvėpimo galią buvo artimos romantizmo estetikai. Profesorius, Universitete garsėjęs bjauriu būdu, buvo didžiausias autoritetas studentams, stipriai veikė jų estetines pažiūras.

1810–1818 metais išsamų meno istorijos ir teorijos kelių metų kursą prancūzų kalba skaitė prof. J. Saundersas. 1810 m. rugsėjo 4 d. paskelbtame prospekte sakoma, kad kursas apims dailės istoriją nuo Egipto iki XIX a., kad ypatingas dėmesys bus kreipiamas į Graikijos „tobulą meną". Profesorius taip pat ketino supažindinti su kiekviena meno sritimi – skulptūra, tapyba, grafika, jų specifika, technika. J. Saundersas akcentavo pažintinę meno istorijos reikšmę. Dėstė remdamasis švietėjiška nuostata apie nekintamą, objektyvų grožį, apie meno universalumą. Meną siejo su visuomenės gyvenimu, kultūra, dailės klestėjimo ir nuosmukio periodus motyvavo visuomeniniais veiksniais. Priekaištavo klasicizmo teoretikams, kad jų aukšti idealai ir antikos heroika menkai veikia visuomenę,

tačiau ir pats tikino, kad menas turi mokyti žmones taurumo, patriotizmo. Skaitydamas paskaitas, J. Saundersas naudodavosi knygų iliustracijomis, raižiniais, Universiteto dailės rinkiniais.

Studentų kultūrai ir pasaulėjautai ugdyti padėjo jau Vyriausioje mokykloje dėstytas retorikos ir literatūros kursas, kuriame plačiai nagrinėti estetikos klausimai. Piešimo mokytojams šis kursas buvo privalomas, kitiems – rekomenduojamas. Pirmasis Literatūros ir retorikos katedros profesorius Dovydas Pilchovskis (1735–1803 m., dėstė 1783–1793 m.) ir vėliau iš jo Katedrą perėmęs Pilypas Nereušas Golianskis (1753–1824 m., dėstė 1793–1824 m.) rėmėsi švietėjiška estetika. Architektūros ir dailės klausimus prisimindavo tik retkarčiais, tačiau akcentuodavo, kad menas turi tarnauti visuomenei. D. Pilchovskio paskaitos dėstytos lenkų kalba (pirmą kartą Lietuvos vyriausioje mokykloje), skatino ne tik lenkiškąsias tautines aspiracijas.

1811 m. Retorikos ir poezijos katedros profesoriumi išrinktas Euzebijus Slovackis (1773–1814 m.) dėstė literatūrą ir bendrąją estetiką, buvo nuosaikus klasicistas, besiremiantis vokiečių ir iš dalies prancūzų estetika. 1814 m. kursą perėmęs Leonas Borovskis (1784–1846 m., dėstė iki Universiteto uždarymo) derino klasicizmo ir romantizmo menines pažiūras. Kaip ir pirmtakas E. Slovackis, orientavosi į vokiečių estetikų darbus, tačiau grožį vertino kaip subjektyvų, jausmams pavaldų dalyką.

Nuo 1815 m. Dailės skyriaus studentai, anksčiau privalėję lankyti retoriką ir literatūrą, tame pat fakultete ėmė klausyti istorijos ir filosofijos paskaitų. Didžiausią klausytojų auditoriją surinkdavo istorikai Joachimas Lelevelis (1786–1861 m., dėst. 1815–1818 ir 1821–1824 m.) ir Ignas Onacevičius (1780–1845 m., dėst. 1818–1821 m.), filosofas Juozapas Goluchovskis (1797–1858 m., dėst. 1823–1824 m.). Pirmieji du buvo rimti mokslininkai, praturtinę istoriją naujais tyrimo metodais ir pažiūromis, J. Onacevičius pirmasis Lietuvos-Lenkijos istoriją išskyrė iš visuotinio istorijos kurso. Minėtieji istorikai skatino studentų susidomėjimą gimtojo krašto praeitimi, žadino tautinę savimonę. Panašūs dalykai, matyt, išpopuliarino ir J. Goluchovskį: įkvėptas F. Schellingo, jis rutuliojo mintį apie tai, jog filosofija yra tautos dvasios išraiška.

Dailės skyrius, kaip ir visas Literatūros ir meno fakultetas, daug dėmesio skyrė bendram išsilavinimui. Prof. P. Smuglevičius jau 1799 m. prospekte skelbė: „Kas įstos labiau išsilavinęs, turėdamas daugiau žinių iš kitų mokslų, tas ir tapyboje greitai pažengs į priekį...“ Specialybės profesorius nustatydavo, kuriuos bendrojo lavinimo dalykus reikėtų klausyti pas kitus profesorius ir kaip juos derėtų sieti su specialybe (pavyzdžiui, skaitant istoriją, rekomenduota eskizuoti istorines scenas).

Tiems, kurie ruošėsi būti piešimo mokytojais, reikėjo mokytis pedagogikos. Daug laiko studentai skyrė užsienio kalboms. Universitete sustiprėjus rusų administracijos kontrolei, tapo privalomas stačiatikybės mokymas.

Parodos

Dailės skyrius visuomenėje populiarindamas savo specialybes ir dailę, taip pat skatindamas studentus pasirodyti, ėmė rengti studentų ir baigusiųjų darbų parodas. Pirmąją grafikos darbų parodą 1812 m. surengė prof. J. Saundersas. Tačiau dėl Napoleono kariuomenės invazijos ji, atrodo, nebuvo atidaryta. 1820 m. prof. J. Rustemas surengė visų dailės katedrų kūrinių parodą, o nuo 1822 m. jos buvo rengiamos

kas dveji metai, pavasarį. Parodos rodė katedrų darbo kryptį, metodiką, studentų profesinį pasirengimą ir sugebėjimus. Jose studentai galėdavo parduoti kai kuriuos darbus arba gauti užsakymų. Didžiausią susidomėjimą sukėlė pirmoji J. Rustemo organizuota paroda, į kurią buvo atrinkti kelių metų kūriniai. Apie ją gana plačiai rašė Vilniaus spauda. Buvusių dailės katedrų auklėtinių straipsniuose minėtos ir gerosios, ir silpnosios mokymo pusės.[11] Tai padėjo tobulinti mokomąjį darbą, padidino katedrų svorį Universiteto vadovybės, profesūros, visuomenės akyse. Apie antrąją parodą rašyta mažai,[12] apie vėlesnes spaudos atsiliepimų visai nerandama. Veikiausiai, tai buvo parodos-pardavimai, kurios stiprino suinteresuotų žiūrovų ryšį su studentais ir dėstytojais.

Architektūros ir daidės katedrų veikla nutrūko 1832 m., po sukilimo uždarius Vilniaus universitetą. Neilgai gyvavusios katedros dar tik ruošėsi normaliam darbui – dažnai persitvarkydamos, besirūpindamos savais dėstytojų kadrais, mokymo patalpomis, lėšomis, mokymo priemonėmis. Vis dėlto ir šiomis sąlygomis kai kurių energingų, pedagogikai pasišventusių profesorių ir adjunktų pastangomis, architektūros ir dailės katedros palaipsniui stiprėjo.

Vilniaus meno mokykla savo pedagogika orientavosi į Peterburgo, kitas Europos dailės akademijas, stengdamasi neatsilikti. Formalieji katedrų darbo ir jų auklėtinių kūrybiniai pasiekimai europiniame kontekste atrodo kuklūs. Tačiau Lietuvos mastu jos reikšmę sunku pervertinti. Architektūros ir dailės katedros stipriai veikė bendrą kultūros situaciją, buvo pagrindinis europinės kultūros tendencijų laidininkas. Vilniaus meno mokykla išugdė pirmuosius vietinius dailės profesionalus. Jos profesorių ir auklėtinių darbai pradeda Lietuvos profesionaliosios dailės istoriją.

KETVIRTASIS SKYRIUS

ARCHITEKTŪRA *• Miestų planavimas ir statyba • Ankstyvasis klasicizmas • Brandusis klasicizmas • Vėlyvasis klasicizmas • Ampyras • Romantizmas • Dvarų sodybų kompleksai • Sakralinė architektūra*

XVIII a. paskutiniojo ketvirčio istoriniai ir ideologiniai pokyčiai inspiravo ir naujas meno užduotis. Racionalesnei mąstysenai buvo nepriimtina vėlyvojo baroko architektūra, jos dinamizmas ir tapybiškumas: sudėtingai laužytos formos, neaiškiai apibrėžti tūriai, emocionali, struktūrą slepianti šviesos ir šešėlių žaismė. Užsakovai ėmė domėtis aiškesne, konstruktyvia architektūra. Lietuvoje palaipsniui įsigalėjo klasicizmas: didingi geometriniai, žmogaus mastelį atitinkantys tūriai ir proporcijos, kanonizuota orderinė sistema. Stiliui formuotis didžiausią įtaką darė trijų epochų patirtis – antika, Italijos vėlyvasis renesansas (A. Palladio) ir XVIII a. prancūzų klasicizmas.

Klasicizmo architektūros raidą Lietuvoje apytikriai galima skirti į dvi fazes: 1770–1795 m. – ankstyvąjį ir brandųjį, 1795–1860 m. – vėlyvąjį klasicizmą.

Klasicizmo pradžiai būdingas rokoko ir vėlyvojo baroko formų dialogas. Klasicizmo brandą simbolizuoja Lauryno Gucevičiaus figūra, jo į Lietuvą atneštas išgrynintas (griežtas, simetriškas, santūriai dekoruotas) stilius. Ankstyvojo ir brandžiojo tąsa vėlyvasis klasicizmas – jau su ampyro ir romantizmo požymiais. Vietinis ampyras pasireiškė ribotai, daugiau administraciniuose pastatuose: atvykėliai rusų meistrai propagavo peterburgišką jo variantą. Romantizmas ryškesnis periferijos dvarų sodybų ansambliuose ir maldos namuose: juose nutolta nuo klasikinio kanono ir kreiptasi į kitus istorinius stilius.

Po 1831 m. sukilimo statybų pastebimai sumažėjo. Aktyviai reiškėsi tik valdiniai gubernijų architektai ir jų padėjėjai: Karolis Šildhauzas (Szyldhauz), Džozefas Pusjė (Poussier), Nikolajus Čaginas, Karolis Gregotovičius, Dominykas Kulakovskis, Teodoras Helmholcas, V. Kulikauskas ir kiti. Šie architektai modifikuodavo valdiškų pastatų (pašto stočių, sargybinių, iždinių, kalėjimų) tipinius projektus, kurių pavyzdžius buvo paruošęs rusų architektas A. Zacharovas.

XVIII a. klasicizmas beveik nepakeitė statybinių medžiagų ir konstrukcijų. Kaip ir anksčiau, įvairiais būdais buvo rišamos skirtingų dydžių plytos, tinkuojamos sienos; stilius atsispindėjo ir medinėje architektūroje, aplenkė tiktai tradicinę kaimo statybą. XVIII a. pabaigoje, o ypač romantizmo laikais provincijoje išplito lapidinė (akmens mūro) statyba.

Miestų planavimas ir statyba

Pramonės vystymas skatino miestų augimą ir naują jų planavimą, todėl klasicizmas pirmiausiai pasirodė miestų architektūroje. XVIII a. klasicizmo architektai pastato ryšiui su aplinka skyrė itin daug dėmesio: harmonijos pojūtį turėjo žadinti ne tik konkretus statinys, bet ir visas akimis aprėpiamas vaizdas. Į tai buvo atsižvelgiama planuojant miestus, sodų ir parkų projektuose.

Miestus imta plėtoti pagal 1791 m. priimtą Miestų statutą. Klasicistiniuose planuose turėjo būti numatytas taisyklingas gatvių tinklas, racionalus erdvės panaudojimas, apgalvota miesto augimo perspektyva, žmonių gyvenamųjų ir darbo vietų ryšys, susisiekimas.

Baigiantis XVIII a. didžiuosius miestus jau puošė iškilūs klasicizmo stiliaus statiniai, tačiau išorinis siluetas menkai tebuvo pakitęs. Vilniuje ir toliau vyravo barokas, ryškūs istorijos ženklai – Aukštutinės ir Žemutinės pilių, miesto vartų, gynybinių sienų griuvėsiai; Kauno vaizde išliko gotikos, renesanso stilių dominantės. Klasicistiniai statiniai buvo reikšmingesni vidinei miestų erdvei, įvairino jos perspektyvas.

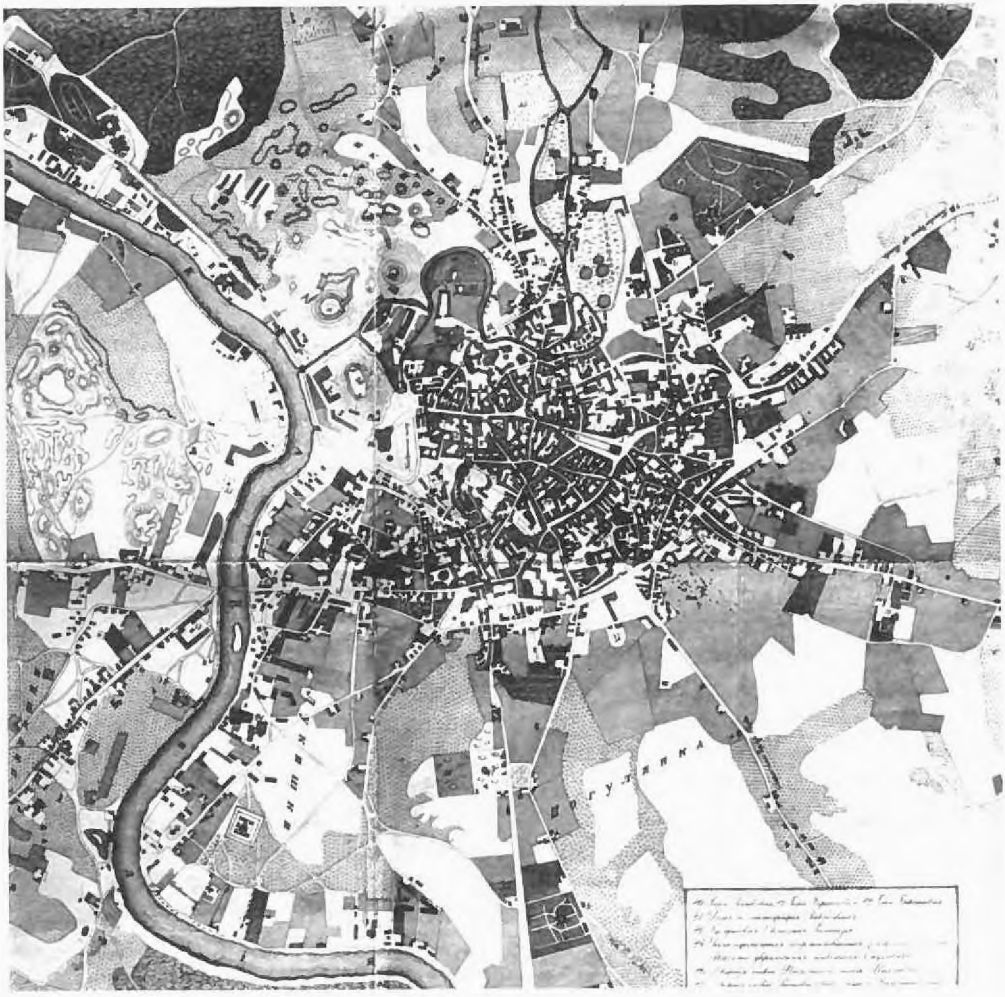
1808 m. Lietuvos miestus imta tvarkyti pagal rusiškus įstatymus – jie suskirstyti į gubernijų ir apskričių miestus. Perspektyviniai miestų planai sudarinėti rusiškojo klasicizmo pavyzdžiu. Šiuose planuose buvo kategoriškai numatoma stačiakampė gatvių schema, suvienodintos taisyklingos kvartalų apybraižos. Tai, be abejo, pažeisdavo urbanistikos tradicijas, miestų gamtinės padėties išraišką.

Esminės pertvarkos vyko sunkiai, neskubėta miestų plėsti, daugiau stengtasi rekonstruoti, padidinti senus statinius. Tačiau laikui bėgant pagausėjo mūrinių ir sumažėjo medinių namų, intensyvėjo administracinių pastatų statybos. Pagerėjo techninė ir sanitarinė gatvių būklė, pakito jų meninis vaizdas. Gubernijų miestuose Vilniuje ir Kaune išryškėjo skirtumas tarp miesto centro ir priemiesčių. Augant administraciniams centrams, Vilniui, o vėliau ir Kaunui, buvo parengti perspektyvinės ir karinės statybos planai.

V. Gesčio ir Dž. Pusjė 1817 m. sudarytas Vilniaus planas[13] apėmė nemažus naujus plotus abipus Neries. Upė tapo miesto plano kompozicijos ir pusiausvyros ašimi. Nauja teritorija tiesiomis gatvėmis suskirstyta į klasicistinius stačiakampius kvartalus ir 12 naujų aikščių. Gyvenamieji namai surikiuoti taip, kad kiekvieną pasiektų saulė. Sodybinio uždarumo neteko rūmai – jie taip pat buvo orientuojami į gatvę. Naujieji kvartalai organiškai supo senamiestį. Pagarbiai elgtasi su žymesniais pastatais: Vilniaus dominante turėjo tapti Katedra ir Pilies kalno kompleksas. 1834 m. suprojektuota nauja Georgijaus gatvė (dab. Gedimino prospektas), turėjusi suformuoti ir naują miesto centrą.

1837 m. paruoštas dar vienas planas, kuriame perimtos tik kai kurios 1817 m. projekto idėjos.[14] Georgijaus gatvė taip ir liko pagrindine ašimi: tiesi, orientuota į Katedrą. Atsirado dabartinės Lukiškių aikštės kontūrai (toje vietoje įrengta turgavietė), aptvarkyta Katedros aikštė. M. Knakfusas dabartinį Tauro kalno rajoną suskirstė kvartalais. Naują vaizdą įgavo senamiestis: nugriauti miesto sienų su bokštais ir Žemutinės pilies likučiai, Aukštutinės pilies Vakarų bokšte įrengtas medinis optinio telegrafo prietaisas. Keitėsi miesto vidinės erdvės, jo išoriniai kontūrai.

Klasicizmo įsigalėjimo laikotarpiu stambiems kariuomenės kontingentams apgyvendinti Lietuvoje, ypač Vilniuje, buvo perdirbinėjami konfiskuoti vienuolynų pastatai (prie Šv. Kazimiero, Šv. Ignoto bažnyčių), didikų rūmai. Pagal rusų architekto Farafontjevo projektus perstatyti Pacų rūmai (dab. Didžioji g. 9), Oginskių rūmai (dab. Arklių g. 5). Iš esmės pakito 1843 m. per-



Vilniaus miesto planas. 1840

statyti puošnieji Sapiegų rūmai Antakalnyje, pritaikius juos kariuomenės ligoninei.

1846 m. patvirtintas Vilniaus generalinis fortifikacijos planas. Šnipiškių rajone, abipus Neries ir Vilnios vyko karinės statybos.

Planuojant miestus, iš anksto buvo numatomi ir jų parkai, gatvių želdiniai.

Apie 1787 m. Universitetas nupirko Botanikos sodą Sereikiškėse, kurio steigėjas buvo Ferdinandas Špicnagelis (1760– 1826 m.). Sodas plytėjo Gedimino kalno pietinėje pašlaitėje, vėliau (1807 m.) – dešiniajame Vilnios krante ir Plikojo kalno pašlaitės dalyje. Iš pradžių sodo teritorija sudalyta geometriškai, o nuo XIX a. antrojo ketvirčio – pagal peizažą: su vingiuotais kalno takeliais, Vilnios kilpa, nedidele sala, tilteliais ir kanalais. Sode augo apie 12 000 rūšių vietinių ir egzotiškų augalų (tai buvo turtingiausias sodas Rytų Europoje), kuriuos tvarkė prof. S. B. Jundzilas. Jo introdukuoti medžiai bei krūmai vėliau buvo persodinami į kitus parkus ir sodus. 1841 m. Botanikos sodas likviduotas.

Greta Botanikos sodo buvęs Bernardinų sodas XVIII a. pabaigoje pertvarkytas į gražiai apželdintą uždarą parką. Maždaug tuo pat metu iš natūralaus pušyno prie Neries pradėta formuoti Vingio parką. XIX a. viduryje didelis miesto sodas žaliavo Rasų priemiestyje (pradėtas planuoti 1840 m.).

Jau XVIII a. pabaigoje kai kurios Vilniaus gatvės apsodintos medžiais ir krūmais. XIX a. pradžioje panašiai patvarkytas Neries pakrantės bulvaras, tapęs mėgstamiausia vilniečių pasivaikščiojimų vieta. XIX a. antrajame ketvirtyje imta želdinti dabartines Savivaldybės ir S. Daukanto aikštes.

Kaunas klasicizmo laikotarpyje buvo išsidėstęs Nemuno ir Neries santakoje iki dabartinio Miesto sodo. Pontoninis tiltas jungė jį su Vilijampolės priemiesčiu. Tuo pačiu metu kaip ir Vilniuje suplanuotas tvirtovės kompleksas Žaliakalnyje, turėjęs apimti ir švedmečio laikų įtvirtinimus šiaurinėje miesto dalyje. XIX a. viduryje Kaunas ėmė augti kaip prekybos centras. 1847 m. patvirtintas perspektyvinis stačiakampės struktūros miesto planas, kuriame numatytos statybos rytų kryptimi.[15] Pagrindine gatve tapo Nikolajaus prospektas (dab.Laisvės al.), plane pažymėtos trys naujos aikštės ir trys miesto sodai (Kauno ąžuolyne atsirado dabartinio Vytauto parko užuomazgos). Keitėsi miesto panorama, atsivėrė sudėtingesnės erdvių ir vizualinės perspektyvos.[16]

Kiek kitaip planuota Prūsijai priklausiusi Klaipėda. Ją reikėjo atstatyti po XVIII a. karų. Atkuriamieji darbai Klaipėdoje suintensyvėjo po 1807 m. karo, kai Napoleono kontinentinės blokados metu nuošaliame uostamiestyje vyko intensyvi prekyba, augo pramonė (didžiąją dalį naujų statybų vėliau sunaikino 1854 m. gaisras.).Rekonstrukcijos plane miestą numatyta plėsti į dešinįjį Danės krantą – Krūmamiestį. Senamiestį supo seni pilies ir miesto sutvirtinimai. Šiaurinėje pusėje suplanuotos kelios tiesios gatvės su pailga aikšte, tačiau smulkus šio rajono gatvių tinklas beveik nepasikeitė. Naujoje miesto dalyje gatvės buvo platesnės, dalis jų kryžiavosi. Klaipėdoje vengta ilgų, viena ašimi išdėstytų trasų, ieškota uždaresnių erdvių. Miesto panoramą įvairino gausybė vėjo malūnų (1821 m. jų buvo 37). Įvairaus aukščio ir didumo, nevienodų formų, dažniausiai kepuriniai olandiški malūnai stovėjo aukštose vietose, net ant gynybinių bastionų. Daugelyje malūnų buvo įrengtos lentpjūvės, todėl jie turėjo gaterius, buvo statomi arčiau Danės ar marių (sielių plukdymui). Miesto siluetą formavo ir siauri, aukštesni nei 15 m sandaliniai (fachverkiniai) pirklių sandėliai. Jų savita architektūra traukė akį medžiagų bei spalvų įvairove, grafišku karkaso raštu. Senamiestyje išliko to meto tašytų akmenų grindinio, akmeninių plokščių šaligatvių, aprėmintų mažesnių akmenų juostomis.

Miesto valdyba, saugodama uostamiestį nuo atšiaurių jūros vėjų ir smėlio, XIX a. užsodino medžiais didelį plotą Melnragės ir Girulių link. Miško parkas tapo puikia miestiečių poilsio vieta. Medžiais buvo želdinamos ir Klaipėdos gatvės.

XVIII a. pabaigoje klasicizmo stilius paveikė Šiaulių planą. Miesto centrą žymėjo kvadratinė turgaus aikštė: ją ir jos pastatų kompleksą 1774 m. suplanavo Džiuzepė de Sakas (Giuseppe de Sacco). Aplinkui išsirikiavo taisyklingi kvartalai.

Vienaip ar kitaip klasicizmas atsispindėjo daugumos apskričių miestų planuose. Klasicistinis planavimas išryškino mažesniųjų miestų erdves. Liko stačiakampės turgaus aikštės, kaip gyvybingiausia miestų vieta, planuotos naujos – gyventojų susiėjimams, poilsiui. Poilsio vietas imta apsodinti medžiais, kitais žalumynais. Tiesiamų gatvių ir kvartalų planavime išryškėjo kompozicijos ašis, dažnai ėjusi per turgaus aikštę (Kamajai). Kartais ji jungdavo dominuojančius miesto pastatus (Rokiškyje, Rietave – dvaro rūmus su bažnyčia). Kai kurių miestų ir miestelių planavimą paveikė plentai, nutiesti per juos 1820–1858 metais (Tauragė, Kaunas, Kelmė, Skaudvilė), arba praeinantys ša-

lia ir nurodantys tolesnio plėtojimo kryptį (Jonava, Vidiškiai, Zarasai); Šiauliai ir Joniškis netgi buvo pertvarkyti perkirtus juos plentu.

Uždari klasicistiniai namai miesteliuose, statyti šonu į aikštę ar gatvę, formavo naują ritmą bei siluetą. Ramaus kontūro vienaaukščių namų fone ryškia dominante iškildavo bažnyčia ar dvaro rūmai. Jie paprastai užbaigdavo centrinės gatvės perspektyvą.

Ankstyvasis ir brandusis klasicizmas (1770–1795 m.)

Ankstyvasis klasicizmas – tai pereinamojo laikotarpio architektūra, jungusi vėlyvojo baroko ir klasicizmo formas. Iš pradžių dominavo barokinis klasicizmas – vėlyvojo baroko, ar net renesanso, rokoko ir klasicizmo jungtis, taip pat polinkis į dekoratyviąją architektūrą – puskolones, piliastrus, frontonus, sandrikus ir pan. Laikui bėgant fasadų architektūroje ir plastikoje vis daugiau reikšmės įgavo orderis – dažniausiai senasis graikiškas. Pasitelkus klasikinį orderį gražinta architektūrai rimtis, pastatuose atsirado klasicizmui būdinga aiški kompozicija. Statiniai dar stokojo monumentalios didybės – ankstyvojo klasicizmo laikotarpio architektūra pasižymėjo subtilesnėmis, lengvesnėmis formomis, savitu grakštumu, gausoka fasadų plastika.

Ankstyvojo klasicizmo idėjas Lietuvoje paskleidė svetimšaliai architektai: iš Italijos pakviesti Karlas Spampanis, Džiuzepė de Sakas, Pjetras de Rosis, iš arčiau atvykę Martynas Knakfusas, Jonas Matekeris. Vietinėms pajėgoms atstovavo Augustinas Kosakauskas, Mikalojus Velička, Kazimieras Kaminskis.

XVIII a. septintajame dešimtmetyje klasicizmo idėjas Lietuvoje pradėjo skelbti *Mikalojus Velička* (1726–1793 m.), mokęsis Vilniaus universitete praktinės matematikos (kur buvo dėstoma ir architektūros kompozicija). Iš pradžių mokytojavo Kauno kolegijoje, nuo 1780 m. buvo Kražių kolegijos rektoriumi. Dėstydamas architektūros disciplinas, galėjo sudominti jaunimą klasicizmo stiliumi. M. Velička suprojektavo dviejų aukštų kolegijos namus, pristatytus prie Kauno jėzuitų Šv. Pranciškaus Ksavero bažnyčios rytinio fasado. Sunkios ekonominės sąlygos užtęsė statybas (jos vyko 1761–1768 ir 1782–1783 metais), todėl darbai buvo baigiami jau pagal pakeistą, Edukacinės komisijos patvirtintą projektą. M. Veličkos pastatas – mokymo įstaiga – turėjo vienpusę koridorinę sistemą. Sienas išorėje skaidė dorėniniai piliastrai, pirmojo aukšto langus puošė lygūs apvadai.

Pereinamąjį iš baroko į klasicizmą laikotarpį iškalbiai prezentuoja Kauno rotušė, perstatyta ir praplėsta 1771–1780 metais. Jos bokštą, o gal ir visą ją perstatė iš Čekijos kilęs architektas *Jonas Matekeris* (Mattekier, 1739 minimas iki 1799 m.), Kauno jėzuitų kolegijos dėstytojas. Rotušė – darnus keturkampis dviejų aukštų pastatas su lieknu bokštu, dominuojančiu aikštės erdvėje, architektūra tipiška Austrijai–Vengrijai. Statinyje dar ryškus barokas: žemėjančiais tarpsniais suskaidytas bokšto siluetas, šlaitinis mansardinis korpuso stogas, laužyti karnizų profiliai. Tačiau fasadų architektūros dekoras komponuotas pagal orderinę sistemą. Pirmasis aukštas suskaidytas tinko rustika, antrąjį puošia masyvūs korintiniai sandrikai, langų apvadai ir dekoratyviniai rėmai. Vertikalus ritmas pabrėžtas piliastrais, kurių kapiteliuose skleidžiasi akanto ir rūtos lapai. Bokšto tarpsniai dekoruoti tolygiai lengvėjančiu dorėniniu, jonėniniu ir korintiniu orderiais. Naujo stiliaus detalių itin gausu pietiniame fasade, nors klasicistinės proporcijos išsaugotos ne visur. J. Mateke-

Kauno rotušė. 1771–1780

ris dirbo Kaune ir jo apylinkėse: projektavo gyvenamuosius namus, dvarų sodybas. Novatoriški ankstyvojo klasicizmo bruožai išryškėjo A. Kosakausko kūryboje.

Augustinas Kosakauskas gimė 1737 ir mirė 1803 metais Vilniuje. Kilęs iš amatininkų, architektūros galėjo pramokti Paryžiuje, 1772 m. iš Paryžiaus per Varšuvą grįžo į Vilnių. Jo savitas, plataus diapazono talentas papildo ankstyvojo ir brandaus klasicizmo panoramą.

Pirmieji A. Kosakausko darbai nežinomi. 1776 m. jis apsigyveno pas pranciškonus ir 1781–1785 metais perstatinėjo didžiulį Vilniaus pranciškonų vienuolyno kompleksą, (Lydos–Kėdainių gatvėse). Vienuolyno architektūroje dar nėra aiškios klasicizmo programos, joje skoningai derinti baroko ir naujojo stiliaus elementai. Klasicizmas lengviausiai įžiūrimas rūmų paradinio kiemo ir gatvės fasaduose, kuriuose surikiuoti klasicistinių proporcijų stačiakampiai langai, tarpulangės ir kampai papuošti sudvigubintais piliastrais. Vėlyvojo baroko plastika (frontonai) išryškėja pagrindiniame ir kiemo fasaduose, „karpytame" kiemo rizalite. Ši baroko ir klasicizmo jungtis – bene įdomiausias Vilniuje stilių kaitos pavyzdys.

A. Kosakausko kūrybos raidą gerai atspindi periferijoje statytos bažnyčios. Daugiausia baroko požymių išsaugota Žemaičių Kalvarijos (Varduvos) Švenčiausios Marijos apsilankymo bažnyčioje (apie 1780 m.) Jos pagrindinis fasadas plokščias, dvibokštis, interjeras trinavis, su penkiomis poromis stulpų. Bokštai kyla siaurėjančiais tarpsniais, suskaidyti suporintais piliastrais, tarp jų esantis frontonas vietoj voliutų dekoruotas laužyto meandro motyvu. Klasicizmą atspindi fasadų rimtis, reguliarus orderinis skaidymas, dekoratyviniai elementai.

Kazokiškių Švenčiausios Mergelės Marijos Nugalėtojos bažnyčios, rekonstruotos apie 1783 m., pagrindinis dviplanis bebokštis fasadas jungia du aiškius stilius: priekinę dalį ženklina vientisas ankstyvasis klasicizmas, o frontono antrojo plano viršų – barokas. Klasicistinio fasado centras akcentuotas kukliu rizalitu, kurio vertikalumą kartoja toskaninio orderio piliastrai, užsibaigiantys antablementu. Fasadą paįvairina ir susieja su barokine dalimi segmentinis skydas rizalito viršuje.

A. Kosakausko palikimo brandžiojo klasicizmo pavyzdys – neišlikusi Voložino bernardinų bažnyčia (1797–1803 m., Ašmenos rj., Baltarusija). Pastato dominantė buvo trikampiu frontonu užsibaigiantis platus portikas, kurio šešios kolonos rėmėsi į aukštas keturkampes bazes.

Vilniuje ir periferijoje pagal A. Kosakausko projektus pastatyta nemažai gyvenamųjų namų ir kitokių pastatų. 1773 m. rekonstruotas vadinamasis Miulerio namas (dab. Vokiečių g. 26). Tai buvo populiari kultūrinė ir pramoginė vieta – P. Miuleris patalpas nuomojo vaidinimams, koncertams, bajorų klubo reikmėms. Į gatvę atsukto fa-

Žemaičių Kalvarijos bažnyčia. Apie 1780

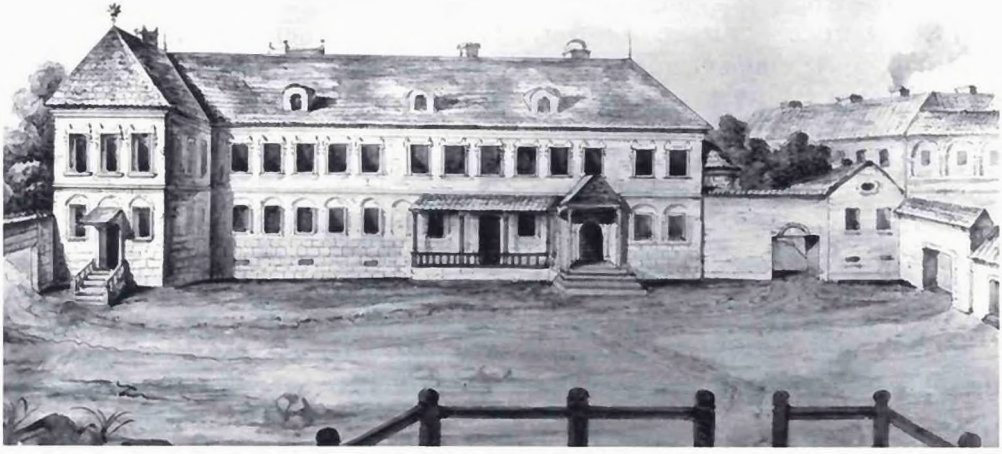
sado apatinį aukštą skaidė tinko rustika, antrąjį ir trečiąjį centrinėje dalyje jungė ištįsę didžiojo orderio piliastrai su redukuotais jonėniniais kapiteliais. Fasado plastika paįvairinta ištęstų proporcijų langais su trikampiais sandrikais (A. Kosakausko pamėgta

L. Tiškevičiaus rūmai. 1790–1797

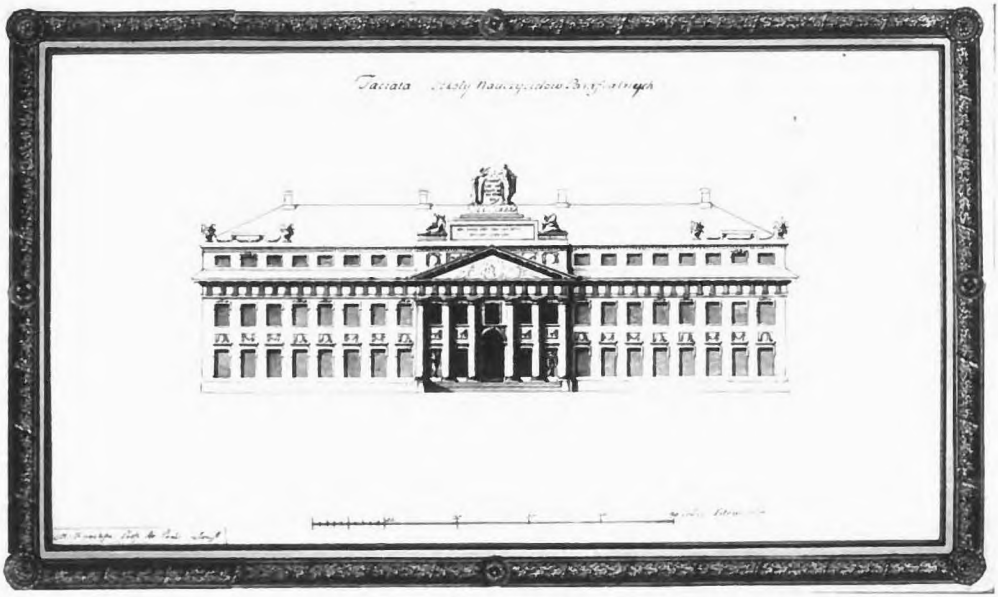
detalė) bei augaliniais lipdiniais. Akivaizdžios architekto pastangos darniai susieti barokines ir klasicistines formas. Netoliese, Vokiečių gatvėje Nr. 8 išliko pagal A. Kosakausko projektą 1790–1797 metais perstatyti, originaliai interpretuoti triaukščiai rūmai, priklausę LDK iždininkui L. Tiškevičiui. Pastato beveik simetriškas fasadas, antrojo aukšto langai paryškinti apvadais ir trikampiais sandrikais, o trečiasis aukštas užbaigtas meandrų frizu ir karnizu. Užupio gatvėje Nr. 7/1 1786 m. architektas suprojektavo dviaukštį nuomojimui skirtą namą su pusrūsiais.

Išliko centrinė, šonu į gatvę stovėjusio pastato dalis. Ji paryškinta keturiais masyviais, per abu aukštus ištįsusiais toskaniniais piliastrais ir jų laikomu trikampiu frontonu. Maždaug tuo pačiu metu A. Kosakauskas suprojektavo Kūdikėlio Jėzaus vaikų namus Subačiaus gatvėje (statyti 1787–1791 m.) Iš didelių trijų korpusų pastatytas tik vakarinis dviaukštis sparnas (dabar jo klasicistinė išvaizda pakeista). Kaip jis atrodė, galima spręsti iš M. Januševičiaus 1837 m. akvarelės (LNM),[17] kurioje įžiūrimi aprėminti klasicistinių proporcijų langai, pabrėžiantys horizontalų fasadų skaidymą.

A. Kosakausko provincijoje projektuoti dvarų sodybų ansambliai daugiausia sunykę arba pakeisti. Iš litografijos žinomi Varnionių dvaro rūmai turėjo keturių kolonų portiką, užsibaigiantį segmentinės formos frontonu. Tiškevičių malūno Vilniuje, Paplavuose (Subačiaus g.) rekonstruotus 1790 m. fasadus įvairino per abu aukštus nišos su langais ir piliastrai.



Kūdikėlio Jėzaus vaikų namai. 1787–1791. M. Januševičiaus akvarelė, 1840 m.



Martynas Knakfusas. Parapijų mokytojų mokyklos projektas. 1774

A. Kosakauskas laisvai, išradingai naudojosi orderine sistema. Iš pradžių klasicizmą siejo su baroku, vėliau įvertino stiliaus nuoseklumą. Jo sukurta architektūra – svarbi pakopa įteisinant naują stilių.

Ankstyvojo ir brandaus klasicizmo atstovas, kūrybingas architektas *Martynas Knakfusas* (maždaug 1740 – Vulkoje, Varšuvos vaivadija – 1821, Vilniuje) mokėsi Varšuvoje iš architektų, derinusių klasicizmą su vėlyvuoju baroku – Efraimo Šriogerio (Schroeger), Szymono Bogumilo Cugo (Zug) ir iš italų ankstyvojo klasicizmo šalininko Dominyko Merlini.

1767 m. M. Knakfusas įstojo į LDK kariuomenę statybos inžinieriumi, užsitarnavo kapitono laipsnį. Kariuomenę paliko 1774 m., jau prieš tai pamėginęs projektuoti dvaro rūmus (1772 m. Pamūšyje, Pakruojo rj.).

Nuo 1773 m. M. Knakfusas buvo Lietuvos Edukacinės komisijos architektas, todėl projektavo įvairias švietimo įstaigas. Pagal jo parengtą pavyzdinį projektą pastatytos Troškūnų (1796 m.) ir Joniškėlio (1808 m.) mokyklos. Išliko neturtingųjų bajorų vaikų bendrabučio (1776 m.), nusigyvenusių bajorų pensiono Vilniuje (1775 m.) projektai. Vienos pradžios mokyklos projektas netgi buvo išgraviruotas ir rekomenduotas naudojimui – jį galima laikyti pirmuoju tipiniu projektu Lietuvos architektūros istorijoje.[18] Parapijų mokytojų mokyklos projekte (1774 m.) numatytas trijų aukštų, funkcionaliai suplanuotas pastatas. Pagrindinis fasadas klasicistinio stiliaus, su šešių dorėninių kolonų portiku ir alegorinėmis skulptūromis ant stogo parapeto. Ritmą paįvairina trečiasis aukštas – tarsi mezoninas, su žymiai mažesniais langais. Priešingo fasado simetriją fiksuoja ryškus centrinis ir siauresni šoniniai rizalitai.

1782–1794 metais M. Knakfusas, būdamas Vilniaus universiteto architektu, vadovavo perdirbinėjant ir pristatinėjant mokomuosius bei gyvenamuosius pastatus. 1782–1788 metais statytas Universiteto astronomijos observatorijos priestatas. Trijų aukštų statinys su apvaliais, Lietuvos renesansą primenančiais bokštais astrono-

Vilniaus universiteto astronomijos observatorijos priestatas. 1782–1788

Fitinhofų rūmų dekoro fragmentas. 1790

miniams stebėjimams iškilo pietinėje observatorijos pusėje. Trečiąjį aukštą – mezoniną skyrė barokiškas platus, bet klasicistine maniera profiliuotas karnizas. Apgalvotai išskaidytame pastato fasade klasicizmas labiau išreikštas smulkiomis orderinėmis formomis: dorėniniu antablementu su triglifais ir metopomis, langų apvadais, trikampiais sandrikais virš jų. Karnizų vainikai ir kupoliukai praskaidrino bokštų monotoniją. M. Knakfuso kūrinys ryškiu akcentu išsiskiria senojo statinio fone.

1787 m. parengė vadinamųjų Oginskio kareivinių (dab. Lietuvos Nacionalinis muziejus) projektą. Kelis namus architektas sujungė į ilgą frontalų dviejų aukštų statinį. Asketišką fasadą paįvairino plokščiomis su karnizais mentėmis ir nedekoruotais langais įgilinimuose. Kiek įgaubtą fasadą papildė tik šešių dorėninių kolonų portiku su intervalu arkai ir sausoku laiptuotu frontonu. Vientisame statinyje M. Knakfusas išsaugojo įvairių laikotarpių mūrų fragmentus – pradedant gotika, baigiant klasicizmu.

1794 m. architektas užbaigė netoli Žemutinės pilies buvusį Lietuvos Metrikos archyvo pastatą.

M. Knakfuso projektuotose bažnyčiose išsaugotas vėlyvojo baroko braižas. Kurtuvėnų (Šiaulių rj.) Šv. Jokūbo bažnyčioje (1783–1792 m.) klasicizmą ženklina tik kuklus fasadų skaidymas mentėmis ir dantyti karnizai; Troškūnų (Anykščių rj.) Švenčiausios Trejybės bažnyčioje (1774 m.) – suporintų kolonų portikas.

Pagrindiniai M. Knakfuso užsakovai buvo privatūs asmenys, pagal jo projektus statyti ir rekonstruoti gyvenamieji namai sudarę svarią kūrybinio palikimo dalį. 1790 m. architektas rekonstravo generolienės fon Fitinhof (Vietinghoff) rūmus Vilniuje (Vokiečių g. 28/17). Tai triaukštis, keturių korpusų namas su uždaru trapeciniu kiemu. Vienodi, gan kuklūs fasadai atkreipti į Vokiečių ir Trakų gatves. Rustuoto cokolinio aukšto centre išskirti piliastrais aprėminti vartai. Antrame, trečiame aukštuose lygiais tarpais išdėstyti langai. Kompozicija apvainikuota orderiniu frizu su įvairaus turinio metopomis. Saikingas dekoras netrikdo pastato rimties, sunkiasvoriškumo. Fitinhof namas, kaip ir observatorijos priestatas, masyvoki.

M. Knakfusui priskiriama ir Abramavičienei priklausiusių rūmų rekonstrukcija (1801–1805 m., Didžioji g. 36). Rūmai primena architekto projektuotas parapines mokyklas. Pastato centre didžiojo jonėninio orderio keturių kolonų portikas, užsibaigiantis antablementu, kurio juosta nutįsusi ir per visą fasadą. Virš mezonino iškilęs trikampis frontonas. Tarpulangėse du pirmuosius

aukštus jungia to paties orderio piliastrai. Mezoniną, kaip ir daugumoje M. Knakfuso pastatų, atskiria sunkus karnizas. Portiko centre yra pusapvale arka dengtas įvažiavimas. Kiemo fasade keturi stulpai laiko uždarą erkerį.

Pagal M. Knakfuso projektą rekonstruoti Sulistrovskių rūmai (Skapo g. 4). Dviaukščiai korpusai iš trijų pusių supa uždarą kiemą. Į minėtą gatvę atsuktas fasadas simetriškas, jo centrą nurodo prie sienos prigludęs portikas iš keturių didžiojo jonėninio orderio puskolonių, užkeltų ant aukštų bazių, ir trikampio frontono su herbu timpane. Toks portikas pabrėžia fasado frontalumą, išsaugo gatvės tiesę. Klasicistinį pastato sprendimą pabrėžia simetriškai išdėstyti langai su masyviais trikampiais sandrikais, kronšteinais ir nesudėtingais apvadais (antrojo aukšto lygios langų angos nelabai atitinka namo visumą). Nevykusiai užbaigti fasado galai stačiakampių rustų juostomis, kurios organiškai nesusietos su klasicistiniais motyvais, o plati įvažiavimo anga tarp kolonų neproporcinga kitoms portiko formoms.

Manoma, kad M. Knakfusas projektavęs pristatytą jonėninio orderio portiką prie barokinio grafų Šuazelių namo (po 1798 m., S. Daukanto a. 2/5). Portikas visai nesusietas su senąja pastato dalimi, tik siena, prie kurios jis glaudžiasi, suskaidyta to paties orderio piliastrais. Klasicistinis portikas vis dėlto svarbus aikštės ansamblio komponentas.

Architektas rekonstravo Pociejų (Vokiečių g. 16), Kšyvoblockių (Aušros Vartų g. 2) namus; originalias ankstyvojo klasicizmo formas įgavo Botanikos sodo pastatas (dab. Barboros Radvilaitės g. 10) po to, kai 1773 m. atiteko M. Knakfusui ir šis jį perstatė.

M. Knakfusas projektavo ir dvarų sodybų ansamblius. Tik persikėlęs į Vilnių dirbo pas Ignotą Jokūbą Masalskį Verkiuose – jam buvo pavesta parinkti vietą sodybos ansambliui, suprojektuoti jo statinius. M. Knak-

Abramavičienės rūmai. 1801–1805

fusas paruošė ansamblio planą, suprojektavo tris pagrindinius jo statinius – centrinius rūmus ir dvi oficinas (dirbo iki 1781 m.).

Verkių dvaro sodybos ansamblis sudarė vientisą sistemą, jungiančią architektūrą su reljefu, parku, apylinkių gamta. Kompozicijos branduolį sudarė rūmai ir dvi oficinos pietinėje parko dalyje. Visus tris pastatus siejo apvažiavimas, buvęs pusiau uždaroje aikštėje.

Pagal M. Knakfuso projektus (ir jam vadovaujant) pastatytos tik oficinos. Jos kuklesnės už numatytą centrinį pastatą, skirtos administraciniams reikalams. Abi ankstyvojo klasicizmo stiliaus: dviaukštės, su atikais, jonėniniu orderiu, gerai išlaikytų proporcijų. Centrinius įėjimus puošė keturių kolonų portikai be frontonų, pagrindinius ir šoninius fasadus – per abu aukštus ištįsę jonėniniai piliastrai. Visos pastatų vertikalės stiebėsi link sudėtingo antablemento. 1839 m. Verkių ansamblį įsigijęs grafas Liudvikas Vitgenšteinas po keleto metų pagal architektų Bernhardo Simono ir Alfonso Žirardo (Alphonse Girardot) projektus perdirbo ir pritaikė gyvenimui rytinę oficiną. Vakarinės oficinos išsaugotos senosios formos. Pakito tik interjeras, 1960 m. pritaikius jį Mokslų akademijos Biologijos instituto reikalams.

M. Knakfusui priskiriami Žeimių (Jonavos rj.) ir Jonavos dvarų rūmai, taip pat Paežerių dvaro sodybos ansamblis, nes po 1794 m. sukilimo architektas ten gyveno. Paežerių rūmuose, statytuose apie 1795–1799 metus, vėl perpintos barokinės ir klasicistinės formos. Rūmai dviaukščiai su mansarda. Klasicizmui juose skirtinas portikas, vyraujantis priekiniame fasade: keturių didžiojo jonėninio orderio kolonų, išilgintų proporcijų, užbaigtas trikampiu frontonu. Fasado antrojo aukšto langus vainikuoja trikampiai sandrikai, pastogės karnizą laiko modiljonai. Baroko likę rizalitų frontonuose, mansardiniame stoge su langeliais, ažūrine tvorele apjuostuose balkonuose. Rūmų plane M. Knakfusas stengėsi

Paežerių dvaro centriniai rūmai. 1795–1799

išryškinti pagrindinę, dar barokinę rotondinę salę, jungdamas ją su kitomis, anfiladine tvarka išdėstytomis patalpomis. Reprezentacines patalpas XIX a. pradžioje puošė lipdyba, figūrinė skulptūra, veidrodžiai, raštuotas parketas ir medžio drožiniai.

M. Knakfusas mėgo didžiojo orderio dorėninius ir jonėninius portikus, įspūdingus antablementus, apvadais bei sandrikais paryškintus langus.

Jo pastatuose daug dėmesio skirta žmogaus poreikiams, patogumui, jaukumui. Architektūra pasižymi aiškiais tūriais, paprastumu, santūrumu. Vengė prabangos, tačiau mėgo monumentalią visumą ir netikėtus, efektingus akcentus – dekoratyvinę skulptūrą arba ornamentinius reljefus. Šie bruožai, artimi Liudviko XVI stiliui, M. Knakfuso kūryboje suskambo savita, vietos aplinkybių sąlygota kalba. Jo ankstyvasis „barokinis“ klasicizmas ir pirmieji žingsniai į brandųjį klasicizmą buvo rimta lietuviškojo klasicizmo preliudija.

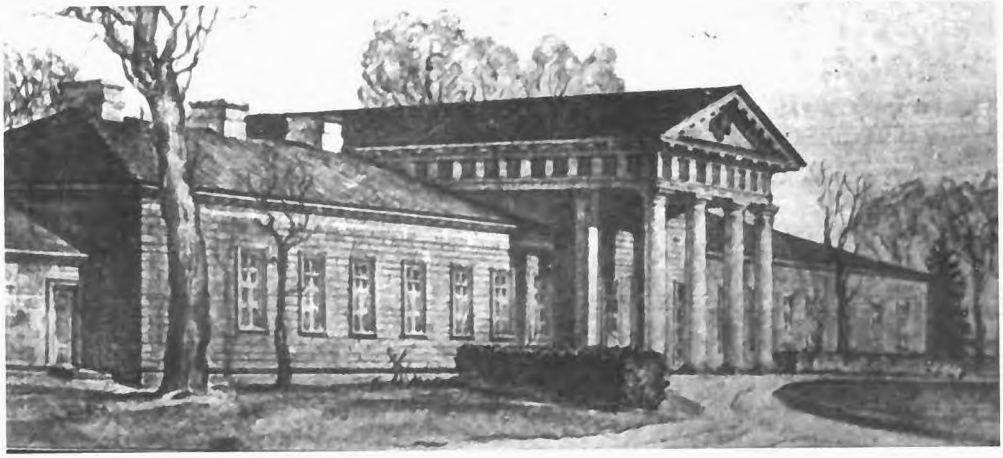
Ankstyvojo klasicizmo idėjas krašte skleidė ir iš toliau atvykę architektai. *Karlas Spampanis* (Carlo Spampani, 1750 m. Romoje – 1783 m. netoli Nesvyžiaus, Baltarusija) į Vilnių atvyko 1770 m., matyt, P. Smugleviičiui tarpininkaujant (pastarasis gyveno

Valavičių rūmai Sviacke. 1779

jo namuose Romoje). Tai buvo paladiškosios mokyklos atstovas, plačiai naudojęsis vietinės architektūros tradicijomis. Kurį laiką buvo Universiteto architektas, 1773 m. prižiūrėjo naujų korpusų statybas. Tais pačiais metais jam vadovaujant baigti statyti Tomo Žebrausko (1714–1758 m.) projektuota Universiteto observatorija ir jos Baltojoje salėje pirmieji Lietuvoje ankstyvojo klasicizmo du portalai. Liko vienas, vakarinėje sienoje: jame skoningai dera grafiškas klasicistinių formų piešinys ir barokinės skulptūros akcentai.

Lietuvoje K. Spampanis netruko tapti madingu architektu, todėl nestokojo privačių užsakymų. 1775 m. suprojektavo P. K. Bžostovskiui gražiuosius Pavlovo rūmus Merkinėje, bet projekto neįgyvendino. 1778–1782 metais Zaslavle (netoli Minsko) statydino rūmus ir kitus dvaro sodybos pastatus D. Pšezdzeckiui; Justinianove (Vitebsko sritis, 1779 m.) – J. Ščitui; Ščiorsuose (1771–1776 m., kartu su Dž. de Saku ir J. Gabrieliu) – J. L. Chreptavičiui; dekoravo Nesvyžiaus rūmus Radviloms (dekoruoti dvarų rūmų interjerus jam beveik visada padėdavo Antanas ir Pilypas Smuglevičiai).

Karlas Spampanis. Universiteto Baltosios salės portalas. 1773



Radvilų rūmai Radzivilimontuose. 1780–1783

1780–1783 metais K. Spampanis suprojektavo Radvilų rūmus Radzivilimontuose (Baltarusija) – medinius (ąžuolo rąstų), vienaaukščius su mezoninu. Šis namas su dorėniniu didžiojo orderio portiku – bene pirmas brandaus klasicizmo pavyzdys, pasitarnavęs pirmavaizdžiu daugeliui vėliau statytų Lietuvoje dvarų rūmų.

Džiuzepė de Sakas (Giuseppe de Sacco, 1735 Veronoje – 1798 Vilniuje) atvyko į Lietuvą Antano Tyzenhauzo pakviestas. 1775–1795 metais buvo vyriausiasis architektas, prižiūrėjęs valdines statybas ir tvirtinęs projektus. Pats projektavo mažai. Viename jo kūrinių – Valavičiaus dvaro rūmuose Sviacke (1779 m., Baltarusija) akivaizdi vėlyvojo baroko, rokoko ir klasicizmo jungtis. Pagrindinio korpuso fasadas sudalytas trimis rizalitais. Centrinio rizalito viršutiniame aukšte lygiais tarpais kyla keturi piliastrai, šoniniuose – jie suporinti. Vidurinis rizalitas užbaigtas trikampiu, o kiti du – barokiškai išlenktu frontonu. Stogas irgi barokinis. Interjerą puošia gilios nišos su židiniais ir skulptūra, pasieniais išrikiuotos kolonos. Dž. de Sakas buvo suprojektavęs ir sienų panelius, židinius, duris, veidrodžių rėmus, konsoles, vazas bei baldus. Lipdybos darbus atliko T. Mankovskis, tapybos autorius A. Smugelevičius. Kitų didikų (A. Tyzenhauzo, J. Chreptavičiaus) rūmus Dž. de Sakas projektavo kartu su K. Spampaniu, kitais architektais.

Kasdieniniai architekto darbai buvo kuklesni – projektavo mokyklas, vaistines, pigius gyvenamuosius namus; 1774 m. perplanavo Šiaulių centrą – turgaus aikštę ir jos statinių kompleksą. Šiuose darbuose, kaip ir privačiuose užsakymuose, liko ištikimas ankstyvajam klasicizmui, pasirinkdamas santūresnę, labiau standartizuotą jo formą.

Pjetras de Rosis (de Rossi, 1760 Romoje – minimas iki 1811). Nuo XVIII a. pabaigos kūrė Lietuvoje. Pirmieji jo darbai smulkūs, nepalikę ryškesnių individualumo ir klasicizmo pėdsakų: 1789 m. prie Vilniaus Aušros vartų koplyčios pristatyta laiptinė ir uždara galerija, 1791–1792 metais pristatytos dviejų aukštų arkinės galerijos prie Pažaislio vienuolyno bažnyčios; 1798 m. į kareivines perprojektuoti Vilniaus Šv. Kazimiero ir Šv. Ignoto bažnyčių vienuolynai, į teatrą pertvarkyta D. Radvilos rūmų dalis (buvusi Trakų ir Vilniaus gatvių kampe). Drauge su A. Kosakausku 1796 m. perstatyta Paberžės bažnyčia (Vilniaus rj.) jau turėjo klasicistinį keturių kolonų portiką. 1811 m. pagal P. Rosio projektą perstatyti

Belvederio dvaro rūmai (Jurbarko rj.). Rūmai buvo perstatinėjami ir vėliau, tačiau išorėje bei interjere (ypač didžiojoje salėje) išliko P. Rosio klasicistinių sumanymų.

Ryškiausias P. Rosio puoselėto klasicizmo pavyzdys – Taujėnų dvaro rūmai (Ukmergės rj., 1785 m.), savo formomis primenantys medinį K. Spampanio statinį Radzivilimontuose. Jie vieno aukšto, su mezoninu centrinėje dalyje. Pietiniame fasade per visą pastato aukštį kyla monumentalus šešių dorėninių kolonų portikas su trikampiu frontonu. Šiaurinėje, į parką ir tvenkinį orientuotoje pusėje frontonas pakeistas žemu atiku, o abu aukštai suskaidyti storais piliastrais. Fasadai puošnūs, gausiai dekoruoti. Viduje patalpos buvo išdėstytos anfiladine sistema: rytiniame sparne – reprezentacinės, vakariniame – mažesni gyvenamieji kambariai. Dabar interjeras pakeistas, o 1858 m. pristatyti fligeliai ir galerijos suardė buvusią rūmų simetriją.

P. Rosio kūriniai didingi, reprezentatyvūs. Griežta klasicistinė jų kompozicija derinta su turtinga barokine plastika.

Taujėnų dvaro rūmai. Pietinis ir šiaurinis fasadai

Brandžiojo klasicizmo architektūra pasižymi ramia didybe: harmoningomis proporcijomis, santūriu dekoru. Tai „apsivalymo" metas: rečiau pasitaikė architektūrą imituojančios plastikos, pradėta saikingiau įterpti dekorą, vengta nefunkcionalių architektūrinių masių. Kūrybiškai interpretuotos senosios Romos vilų ir šventyklų tradicijos. Kilo monumentalūs, nauja logika paženklinti tūriai, portikai, kolonados; erdvėje ryškėjo aiškūs geometriniai siluetai. Įsitvirtino orderinė sistema, pastato visumos ir jo dalių idealios proporcijos.

Brandžiojo klasicizmo pradininkas Lietuvoje – profesorius Laurynas Gucevičius.

Laurynas Gucevičius (1753–1798 m.) gimė valstiečio šeimoje Migonių kaime (dab. Kupiškio rj.). 1773 m. įstojo į Vilniaus vyriausiąją mokyklą, klausė architektūros paskaitų pas M. Knakfusą ir Motiejų Kisieliauską (Kisielewski), matematikos – pas Pranciškų Norvaišą. Vilniaus vyskupo I. J. Masalskio remiamas 1776–1777 metais toliau studijavo architektūrą Romoje, o nuo 1778 m. – trejis metus Paryžiaus Karališkoje dailės akademijoje ir Ž. F. Blondelio (Jacques François Blondel) architektūros mokykloje, kur dėstė žymiausi Europos architektūros pedagogai. Keliavo po kitus Europos miestus, į Vilnių grįžo 1781 m. Nuo 1791 m. kadetų korpuse prie Vilniaus universiteto dėstė karinę architektūrą, topografiją ir geografiją.

1793–1794 metais vadovavo Vilniaus universiteto Architektūros katedrai. Prasidėjus sukilimui, energingai jame dalyvavo,

mūšyje prie Ašmenos buvo sunkiai sužeistas. Pašalintas iš Universiteto, dirbo Gervėčių rakto administratoriumi. 1797 m. laimėjęs konkursą vėl užėmė Architektūros katedros vedėjo vietą. Dirbo iki mirties. Mirė 1798 12 10 Vilniuje.

Vyskupo I. J. Masalskio finansuotos kelionės į Italiją ir Prancūziją metu L. Gucevičius tiesiogiai susipažino su klasicizmu Romoje, su D. Bramantės (Donato Bramante), D. L. Berninio (Giovanni Lorenco Bernini), A. Paladijaus (Andrea Palladio) nio orderio portikais. Kūriniai pasižymi tobula visumos ir atskirų detalių darna, apgalvotu architektūros ryšiu su aplinka. L. Gucevičiaus kūryba – Lietuvos „grynojo" klasicizmo pradžia ir gražiausias viso mūsų klasicizmo palikimas, menine jėga nenusileidžiantis vertingiausiems to laikotarpio Europos paminklams.

Vilniaus vyskupas ir Lietuvos Edukacinės komisijos pirmininkas I. J. Masalskis, anksti suvokęs L. Gucevičiaus talentą, pakvietė jį sutvarkyti Verkių dvaro sodybos an-

Verkių ansamblis. J. Ozemblovskio raiž.

sukurta renesanso architektūra, ypač domėjosi pastarojo statiniais. Paryžiuje, atrodo, užsikrėtė bendramokslio Karališkoje dailės akademijoje, vėliau madingo neoklasicisto K. N. Ledu (Claude Nicolas Ledoux) idėjomis, bendravo su J. B. Rondelė (Jean Baptiste Rondelet), P. Lapate (Pierre La Patte). L. Gucevičiaus požiūris į klasicizmą formavosi iš graikų ir romėnų palikimo, iš paladiškosios antikos sampratos ir kiek nežymiau – iš prancūzų neoklasicizmo. Architekto kūryboje šių įtakų suma išsikristalizavo į naują, originalų klasicizmo variantą.

L. Gucevičius praturtino mūsų architektūrą originalių fasadų ir planų statiniais. Mėgo logiką ir aiškumą, didybę ir simetriją, išgrynintas mases, saikingą dekorą. Jo statiniai lakoniški, solidžių geometrinių tūrių, fasadai puikuojasi įspūdingais romėnų dorėnisamblį (1781m.). Ansamblio vieta jau buvo parinkta, bendras planas paruoštas ir statybos pradėtos M. Knakfuso, tačiau I. J. Masalskis, matyt, buvo nepatenkintas jo veikla. L. Gucevičiui pavesta perprojektuoti centrinius rūmus, prižiūrėti kitų mažesnių ir ūkinių trobesių statybą.

L. Gucevičiaus perprojektuoti rūmai (85,5 m ilgio ir 10 m pločio) buvo 2 aukštų, simetriški, su rizalitais galuose, portiku bei neaukštu kupolu centre. Šešių jonėninių kolonų portikas užsibaigė trikampiu frontonu, kurį kartojo aukščiau iškelti, bet mažesni rizalitų frontonai. Visas fasadas buvo skaidomas to paties didžiojo jonėninio orderio piliastrais, kuriuos jungė platus antablementas ir lygus frizas. Antstatus galuose ir centrinio frontono timpaną puošė Tomo Rigio (Righi, 1727–1802 m.) skulptūriniai relje-

fai. Rūmų pirmajame aukšte buvo didelė salė su langais į pietus, šalia – dvi šoninės ir keturiolika įvairaus didumo, anfiladine tvarka išrikiuotų kambarių. Panašiai kambariai išdėstyti ir antrajame aukšte. Virš didžiosios salės, po minėtu elipsiniu kupolu buvo rūmų teatras, kairiajame gale – koplyčia, dešiniajame – iždinė. (Rūmai labai nukentėjo 1812 metais. Šiek tiek suremontavus, 1823 m. čia įsikūrė mergaičių gimnazija su pensionu. 1826–1829 metais juose veikė teatras. Jam užsidarius, rūmai visai apleisti. Jų architektūrą galima įsivaizduoti tik pagal išlikusius aprašymus, paveikslus ir litografijas).[19]

Išliko L. Gucevičiaus projektuotas paviljonas, esantis tarp parko vartų ir arklidės. Tai dviaukštis, beveik kvadratinis pastatas su keturšlaičiu stogu, neaukštu bebūgniu kupolu ir žibintu. Į kelią atsuktame paviljono fasade įgilintas įėjimas, pabrėžtas dviem dorėninėmis kolonomis šonuose. Horizontalus pastogės karnizo su modiljonais ritmas pakartotas sandrikais ir palangėmis. Pirmojo aukšto kambariai išdėstyti anfilada, viduryje – belangė patalpa javams. Ūkiniams reikalams buvo skirti ir dideli rūsiai. Antrajame aukšte – apskrita, kupolo žibinto nušviesta salė. Pats kupolas ištapytas dekoratyviniais kasetonais ir juose pasikartojančiomis rozetėmis, sienose – gilios nišos. Salę vėlgi supa kambarių anfilada.

Lakoniškų formų vila netoli Neries, prie įtekančio į ją upeliuko organiškai įkomponuota į peizažą. Ji beveik kvadratinė, dviejų aukštų, su pusrūsiu, užsibaigianti keturšlaičiu stogu ir plačiu kaminu. Kiek atsikišusiame rustuotame cokoliniame aukšte yra langai, nišos ir įėjimas centre. Kiti du aukštai papuošti didžiojo jonėninio orderio piliastrais ir langais, antrame aukšte jie pakišti po pat antablementu, kuris užbaigtas karnizu su stambiais modiljonais.

P. Smuglevičiaus akvarelėje (1786 m., KNM) matomas vandens malūnas, stovėjęs toliau į pietus nuo centrinių rūmų, šlaito apačioje, ant upelio užtvankos. Tai pail-

Verkių paviljonas

gas stačiakampis korpusas su šešių kolonų portiku ir keturšlaičiu stogu. Į malūną vedė fasado platumo laiptai. Spėjama, kad XIX a. antroje pusėje malūnas buvo perstatytas – išliko jo nuotrauka po rekonstrukcijos.

Didikų dvarų sodybose daug dėmesio skirta arklidžių pastatams, nes žirgai būdavo amžinas šeimininkų pasididžiavimas. Verkių arklidės turėjo būti statytos tuo pat metu, kaip ir prieš tai minėtieji pastatai, nes I. J. Masalskis XVIII a. pabaigoje gyveno Verkiuose. Nustatyta, kad kvadratinis korpusas su šešių dorėninių kolonų portiku ir lygiu antablementu statytas anksčiau, o dabartinė vežiminė ir arklidės – XIX a. viduryje. Vėliau statytas ir stačiakampis bokštas su stebėjimo aikštele ir laikrodžiu.

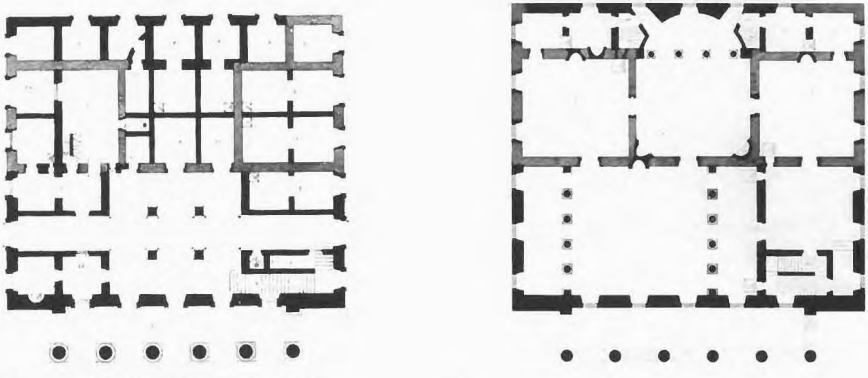
Literatūroje minimos parko dekoratyvinės šventyklos, kiek romantizavusios aplinką.[20] Kiti išlikę Verkių pastatai – jau L. Vitgenšteino laikų (po 1840 m.).

Išlikęs L. Gucevičiaus originalus nežinomų rūmų perspektyvinis projektas. Pagrindinio fasado portikas su įgilinimu (panašiu į Verkių paviljono), keturiomis dorėninio orderio kolonomis ir dviem pilonais kraštuose. Trikampis frontonas papuoštas skulptūromis. Klasicistinės apdailos langais su baliustromis apačioje paryškintas pirmasis aukštas. Antrasis aukštas – atikinis.

Atrodo, kad L. Gucevičiaus paslaugomis naudojosi daugelis didikų. Jam priskiriami Bžostovskių Buivydžių dvaro sodybos ansamblis (Vilniaus rj.), Šveikauskių Čiobiškio dvaro rūmai (Širvintų rj.), Cirkliškio (Švenčionių rj.) ir Antazavės (Zarasų rj.) dvarų sodybos, Sapiegų rūmai Derečine (Baltarusija) ir kt. Tačiau L. Gucevičiaus autorystę čia galima tik spėti, ji nėra dokumentuota.

L. Gucevičius prisidėjo ir prie Vilniaus Rotušės perstatymo (dab. Didžioji g. 31). 1781 m. jam buvo pavesta pateikti pasvirusio Rotušės bokšto atstatymo projektą. Tvirtinant pamatus, bokštas nugriuvo. L. Gucevičiui buvo užsakytas naujos Rotušės projektas. Ieškodamas deramos daugiareikšmio turinio pastato struktūros, architektas 1781–1786 metais apmąstė tris projektus. Buvo pasirinktas pigiausias projektas ir 1785 m., naudojantis senosios Rotušės pamatais bei rūsiais, pradėta statyba. Dėl lėšų stokos ji vyko labai lėtai ir tik 1797 m., carinei vyriausybei parėmus, įgavo pagreitį. Tačiau baigta tik 1801 m., praėjus trejiems metams po L. Gucevičiaus mirties.

Dviaukštis Rotušės pastatas beveik kvadratinis. Pagrindinio fasado kompoziciją for-



Vilniaus rotušės I ir II aukštų planai. 1786

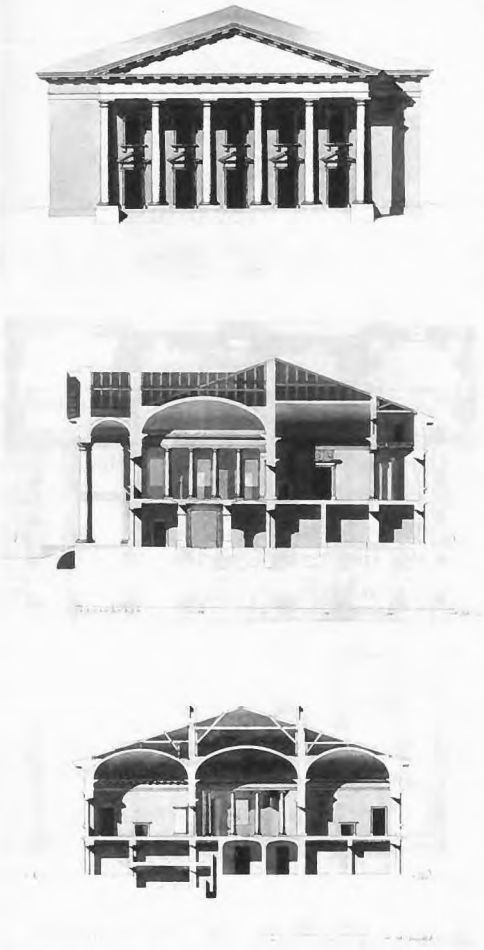
muoja monumentalus, stipriai atitrauktas nuo sienos šešių dorėninių kolonų portikas. Solidžios kolonų vertikalės remiasi į plačius, smulkiai skaidytus laiptus. Langų ir durų puošyba santūri, išsaugojanti klasicistinį harmonijos suvokimą. Pirmajame Rotušės aukšte buvo prekybinės ir sargybų patalpos, praėjimai ir pravažiavimai, antrajame – puošnių salių anfilada aplink vieną centrinę patalpą su jonėninio orderio kolonomis. Didžiojoje salėje su kupolu balkonus rėmė dorėninės kolonos. 1845 m., Rotušės patalpas atidavus miesto teatrui, interjeras perdirb-

Vilniaus rotušė

tas. 1936–1940 metais beveik viskas atstatyta pagal L. Gucevičiaus brėžinius. Tik viena vidurinė patalpa atiduota pagrindiniams laiptams ir uždaryti nebefunkcionalūs skersiniai pravažiavimai pirmajame aukšte.

Pagal L. Gucevičiaus projektą perstatytoji Vilniaus katedra (1782–1792 m.) kompozicijos savitumu nenusileidžia europinio klasicizmo paminklams, įprasmina XVIII a. visuomenės patriotinius jausmus. Pastatas, dvelkiantis pagoniška romėnų architektūros jėga ir didinga ramybe, buvo neįprastas atvejis Lietuvos sakralinėje architektūroje. Dvasininkų aristokratija, atsižvelgdama į naujas estetines koncepcijas, pasistengė, kad apgriuvusi Katedra būtų iš pagrindų pertvarkyta klasicizmo stiliumi. Projektuodamas L. Gucevičius orientavosi į Katedros kompozicijos genezę ir siekė sukurti švietėjiškomis idėjomis bei protu paremtą paminklą. Novatoriška architekto mąstysena daugiau nukreipta į eksterjerą.

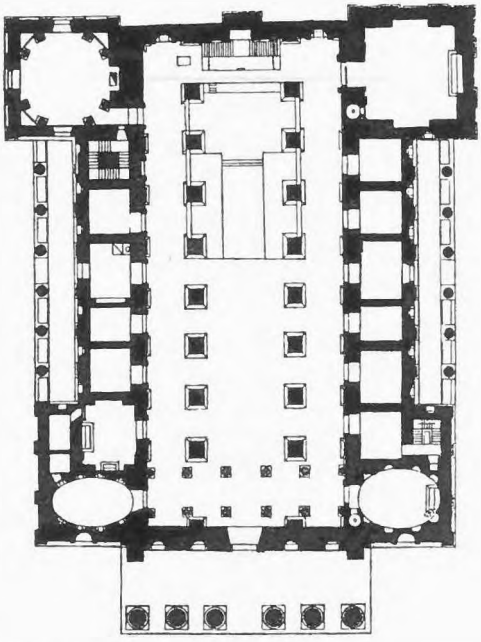
L. Gucevičius, projektuodamas perstatyti Katedrą, turėjo išsaugoti dvi asimetriškai išsidėsčiusias koplyčias: Šv. Kazimiero – dešiniajame užpakaliniame, ir Valavičių – kairiajame priekiniame pastato kampe. Architekto darbų kryptį sąlygojo noras ne-



Laurynas Gucevičius. Vilniaus rotušės projektai. 1786

Vilniaus katedra. Vaizdas iš Pilies gatvės

reguliaraus plano statinį pakeisti simetriška, reguliaraus plano, monumentalia architektūra. Priešingoje šv. Kazimiero koplyčiai pusėje suprojektavo panašaus tūrio zakristiją–iždinę su kupolu, pagrindiniame, vakarų fasade – dvi elipsinio plano koplyčias (kairioji užstojo mažesnę Valavičių koplyčią). Katedros šonuose sulygino įvairaus dydžio ir aukščio koplyčias, visas sujungdamas naujomis lauko sienomis, o lygiagrečiai su jomis išrikiavo dorėnines kolonadas. Į prospektą ir į naująją miesto dalį atgręžtą vakarų fasadą pridengė monumentaliu portiku, kurio didybę sąlygojo laisvai perkurtos šešios dorėninės kolonos: jų aukštis – 17 modulių vietoj kanoninių šešiolikos ir beveik dvigubai padidintas tarpas tarp trečios bei ketvirtos kolonų (5 moduliai). Portiką vainikavo trikampis frontonas su timpano horeljefu ir trys K. Jelskio skulptūros. Visos skulptūros nišose ir fasado horeljefai – T. Rigio.



Vilniaus katedra. Planas

Portikas, šoninių fasadų kolonados, jungiančios smulkias plokštumas (keturių

Vilniaus katedra. V. Sadovnikovo litografija

didžiųjų koplyčių lauko sienas), sudaro įvairaus aktyvumo zonas. Katedros kompozicija prasideda portiku, apglėbiančiu navų visą erdvę, leidžiasi į žemesnius, koplyčių užimamus pastato sparnus ir užsibaigia dviem kupolais, kurių išskaidyti žibintai lengvu aidu pakartoja portiko ritmą.

Katedros vidaus sprendimas prasideda portiko skliautine perdanga ir skoningu kesoniniu jos dekoru. Interjerą L. Gucevičius keitė taktiškai, skaitydamasis su barokinės architektūros palikimu ir tik subtiliais papildymais mėgindamas vidų susieti su išore – išsaugojo vidaus sieną, visų navų skliautus ir juos laikančius keturkampius stulpus, tik suteikė jiems dorėninio orderio formas. Klasicistine gipsatūra pasipuošė skliautai. Sienas architektas išskaidė piliastrais, suprojektavo skulptūroms skirtas nišas, įėjimus į koplyčias aprėmino portalais ir trikampiais frontonais. Geometrinės masės, jų tektoniškas tikslumas, skulptūriškumas susiliejo interjere į harmoningą klasicistinę visumą.

Katedra, įaugusi į aplinką, tapo ryškia Vilniaus dominante. Jos vientisas, logiškas planas, vidaus apdaila, kompaktiški fasadai ir bendras siluetas įtvirtino L. Gucevičiaus klasicizmo savitumą.

L. Gucevičius projektavo ir kitokius pastatus, bylojančius apie platų jo kūrybos diapazoną. Dalis jų žinoma iš ikonografinės medžiagos. 1783 m. rekonstravo Tiškevičiaus rūmus Vilniuje (dab. Trakų g. 1/26), stovinčius netoli buvusių Trakų vartų, susietų su miesto gynybine siena, todėl L. Gucevičius suteikė pastatui rūstokas lakoniškas formas. Kaip matyti iš 1834 m. Vilniaus išklotinės, rūmai beveik kvadratiniai, dviaukščiai, dengti keturšlaičiu stogu. Į Trakų gatvę buvo arkiniai

Vilniaus katedra. Interjeras

vartai. Fasadai griežtų tektoniškų formų, padalyti į tris horizontalias juostas. Prie fasado, atgręžto į dabartinę Pylimo gatvę, pristatytas dviaukštis sparnas su atskiru dvišlaičiu stogu. Už jo į pietus tęsėsi pertvarkyta gynybinė siena, kurios šaudymo angos buvo paverstos langais. Iš kiemo pusės prie sienos glaudėsi ūkiniai pastatai.

Pagal L. Gucevičiaus projektą 1780–1792 metais buvo pertvarkomi Vilniaus vyskupų rūmai (dab. Universiteto g. 6 ir 8), vėliau atitekę generalgubernatoriaus ir architekto V. Stasovo žinion. Galima spėti, kad 1780 m. L. Gucevičius suprojektavo nedidelius Vilniaus Pilies ir žemės teismo rūmus, stovėjusius netoli Pilies vartų (dab. Gedimino a.). Jam priskiriami ir Rokiškio prekybos namai. Architektas, matyt, yra pertvarkęs ne vieną bažnyčią, nors išliko tik vienas brėžinys, patvirtintas L. Gucevičiaus parašu – perspektyvinis Maliatičių bažnyčios (Baltarusija) vaizdas. Manoma, kad pagal L. Gucevičiaus projektą statyta aštuoniakampė medinė Buivydžių bažnyčia (1982 m. sudegė, atstatyta mūrinė), Švikauskių lėšomis statyta Čiobiškio bažnyčia; jo braižas atpažįstamas Maišiagalos (Vilniaus rj.), Jonavos bažnyčių architektūroje. Ypač daug diskutuota dėl Sudervės bažnyčios (Vilniaus rj., 1803 m.) architekto.

Suprantamas noras kuo daugiau kūrinių paženklinti L. Gucevičiaus vardu – jo kūryba yra Lietuvos klasicizmo kulminacija, padarė didžiulę įtaką ne tik vietinės architektūros raidai, kaip tvirtina V. Tatarkiewiczius (ir jo pasekėjai) – L. Gucevičiaus kūryba stipriai paveikė lenkiškąjį klasicizmą (net klasicizmo nemėgęs karalius Stanislovas Augustas ne kartą siūlė jam darbą).[21]

Mykolas Angelas Šulcas (1769–1812 m.), kilęs iš Kuršo (Latvija), mokėsi Mintaujos gimnazijoje ir Vilniaus universitete (čia gavo filosofijos daktaro laipsnį). Nuo 1788 m. mokytojavo Kretingoje, Vilniuje, Naugarduke. 1796 m. buvo trumpam išvykęs į užsienį. 1797–1798 metais dirbo L. Gucevičiaus ad-

Maliatičių bažnyčia

junktu, 1799 m. išrinktas profesoriumi, ėmė vadovauti Architektūros katedrai.

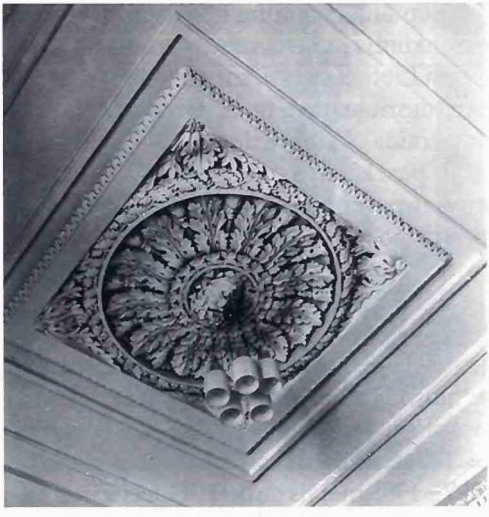
M. Šulcas buvo pažangių švietėjiškų pažiūrų, aktyviai dalyvavo 1794 m. sukilime, kaip Lietuvos kariuomenės artilerijos kapitonas; 1812 m. jo iniciatyva įsteigta slapta anticarinė „Pavergtųjų brolių" draugija. Nebuvo abejingas lietuvių tautinėms problemoms – 1804 m. priklausė Universiteto komisijai, turėjusiai tirti lietuvių kalbą, istoriją, etnografiją.

M. Šulcas kūrė ramių, saikingų formų pastatus, kuklesnius už L. Gucevičiaus, be didingų portikų. Svarbesnes vidaus patalpas akcentuodavo pusapskričiais langais, interjerus dekoruodavo ornamentine plastika, savitai interpretuodamas antikinius elementus. Mokėjo minimaliomis priemonėmis suderinti pastato estetiką su funkcija. Jo plėtotame brandaus klasicizmo stiliuje retsykiais jau įžiūrimos ampyro apybraižos.

M. Šulcas, Vilniaus universitete dirbdamas adjunktu, o vėliau profesoriumi, turėjo projektuoti ir vadovauti Universiteto statyboms. Parengė Botanikos sodo pertvarkymo projektą, kuriame numatė oranžeriją ir tiltelį per kanalą. 1804 m. pertvarkė ten pat stovėjusį triaukštį pastatą (buv. Belazaraičių rūmus, dab. Barboros Radvilaitės g. 8) į Universiteto Gamtos mokslų katedrą su la-

boratorijomis, auditorijomis, salėmis, kabinetais. Rekonstravo Universiteto vaistinės pastatą. Universiteto M. Daukšos kiemo vakariniame sparne (Universiteto g. 7) suprojektavo trečiąjį aukštą profesoriaus J. Rustemo butui. 1779–1801 metais architektas S. Daukanto kiemo pietinio korpuso trečiajame aukšte įsirengė pavyzdinį butą, išdekoravo jį graikų ir romėnų orderinės sistemos elementais. Tai vienas įspūdingiausių Lietuvoje klasicizmo stiliaus interjerų, kurį profesorius demonstruodavo studentams per architektūros istorijos ir projektavimo paskaitas. M. Šulco butas keturių nedidelių kambarių su prieškambariu ir virtuve. Kiekviena patalpa dekoruota kitaip, įvairiai interpretuotais klasicistiniais orderiais. Architektą labiausiai domino antablementai ir lubų dekoras, o ypač plafonai. Svetainei pasirinkti dorėninio orderio elementai. Jos sienas viršuje juosia antablementas su triglifais ir įvairiomis rozetėmis. Modiljonais žvilgsnis nukrypsta į lubas. Jų centre didelis plafonas, kurio sudėtinga rozetė įkomponuota į kvadratą. Likusį lubų plotą užima sodrus, kvadratą rėminantis bordiūras iš supintų apskritimų ir rozečių su atšakomis. Miegamasis puoštas joniniu orderio dekoru. Romėnų atriumo pavyzdžiu vienintelis kambario langas įrengtas lubose, šviesa pasiekdavo pro stoge padarytą angą. Dekoras sutelktas siauruose lango apvaduose ir plačiame antablemente. Kambariai išdažyti sodriomis spalvomis – gintarine, geltona, pilka, purpurine, žalia.

Skaisčiausios Dievo Motinos (Prečistos) soboro griuvėsių vietoje M. Šulcas suprojek-



Mykolo Šulco buto lubų planas ir fragmentai. 1779–1801

Universiteto anatomikumas. 1807

tavo Universiteto anatomikumą (1807 m.). Anatomikumas buvo dviejų aukštų. Simetrijos ašis akcentuota įėjimu – ryškių klasicistinių formų portalu ir plačiu pusės apskritimo langu virš jo. Abu centrinės fasado dalies aukštai ir kampai rustuoti. Fasado simetrinė kompozicija nuo portalo į kraštus plėtota per langų poras abiejuose aukštuose. Langų apvadais ir sandriku kartota portalo apdaila. Pastato viršų vainikavo supaprastintų formų antablementas su stambiais modiljonais, į jį rėmėsi keturšlaitis stogas. Pirmajame aukšte buvo anatomijos ir veterinarijos paskaitų salės, veterinarijos muziejus ir profesoriaus butas. Platūs laiptai vedė į antrąjį aukštą, kuriame buvo kabinetai, mokymo ir ūkinės patalpos.

1809–1810 metais Universitetui priklausiusį seną pastatą M. Šulcas perprojektavo į Chemijos kolegijos laboratoriją (dab. Švietimo g. 2/7). Rotondinė, per du aukštus iškilusi, kupolu dengta auditorija užėmė pusę pastato ploto, suprojektuota kaip palaipsniui kylančių suolų eilių amfiteatras, iš kur gerai matėsi bandymų stalas su gaubtu ir orą valančiu kaminu. Salės sienas puošė dorėniniai piliastrai, į juos rėmėsi antablementas. Keturiose pilioriais aprėmintose nišose (perdirbtose iš buvusių langų) stovėjo klasicistinių formų krosnys, užsibaigiančios frizais ir triglifais, karnizais ir tarsi kupoliukais. Apšvietimui iškirsti du nauji arkiniai langai. Uždarius Medicinos ir chirurgijos akademiją (1842 m.), laboratorijos patalpos buvo perdirbtos į bendrabutį. Po 1924 m. jos atkurtos.

M. Šulcas originaliai rekonstravo Universiteto iškilmių salę į biblioteką (dab. aula, 1810 m., 1811–1812 metais pakoregavo projektą). Salę turėjo juosti trijų aukštų galerija. Pirmajame aukšte ją turėjo remti 22 masyvūs pilioriai, antrajame – 22 dirbtinio gelsvo marmuro jonėninės kolonos paauksuotais kapiteliais. Salės viduryje per visus tris aukštus būtų likusi 17 m aukščio atvira erdvė. Liko barokiniai cilindriniai skliautai, išlenktas, jų formą pabrėžiantis stogas. Stogo viduryje turėjo kilti šviesą skleidžiantis žibintas, o po skliautu būtų iškirstas elipsinis langas, galėjęs apšviesti salę iš dab. B. Sruogos gatvės. Šis brangus projektas nebuvo įgyvendintas, bet vėliau salė pertvarkyta jo pagrindu.

Pagal M. Šulco 1810 m. projektą perstatyti Universiteto rūmai (buv. Radvilų, dab. Didžioji g. 10), keletą kartų taisyti ir sujungti pastatai pritaikyti profesorių butams (dab. Didžioji g. 3/2).

Universiteto globai priklausė ir vidurinės mokyklos. M. Šulcas 1802–1803 metais parengė Svisločės (Baltarusija) mokyklos, bažnyčios ir ūkinių bei gamybinių pastatų brėžinius.

Svisločės gimnazijos kompleksas susideda iš stačiakampį sudarančių korpusų. Lygiagrečiai su gatve nutįsęs ilgas pagrindinis korpusas, skirtas mokymo patalpoms: vieno aukšto, centre papuoštas keturiolikos dorėninių kolonų portiku (viduryje ties įėjimu ir galuose kolonos suporintos). Portikas užsibaigia atiku, kylančiu iki pat stogo viršaus, dėl to pastatas atrodo daug aukštesnis. Kolonos nebeorientuotos į vidinį patalpų išdėstymą – tai vėlyvojo klasicizmo bruožas. Mokytojų butams skirtų šoninių korpusų galai (į gatvę) aprėminti to paties orderio šešių kolonų portikais, apimančiais visą korpuso plotį. Vidaus patalpas jungia trumpi koridoriai.

Antašavos dvaro rūmai. 1809–1811

Klasicizmas ryškus stačiakampio plano trinavėje gimnazijos ansamblio bažnyčioje, kurios priekinis fasadas akcentuotas keturiais dorėniniais piliastrais ir užbaigtas trikampiu frontonu. Kompozicijos ašis pabrėžta klasicistinėmis durimis ir langu virš jų. Masyvūs piliastrai skaido ir kitų fasadų sienas. 1808 m. M. Šulcas suprojektavo Bobruisko (Baltarusija) gimnazijos pastatą.

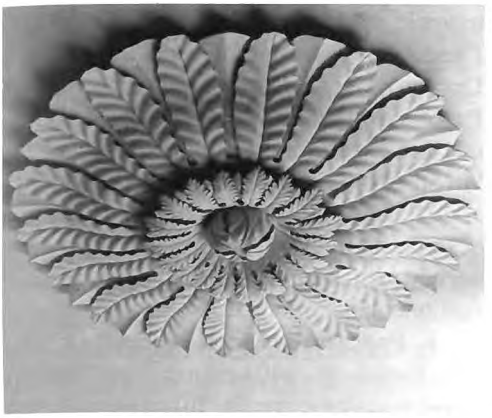
1807 m. architektas nusipirko nebaigtą statyti pijorų bažnyčią Vilniuje (dab. Dominikonų–Vokiečių g. kampe) ir rekonstravo ją į trijų aukštų gyvenamąjį daugiabutį namą – aukščiausią tuometiniame Vilniuje (1882–1884 metais architektas I. Levickis jį perstatė į „Europos“ viešbutį, sudegusį 1944 m).

Universiteto statybų priežiūra ir paskaitos atimdavo daug laiko, todėl kitas M. Šulco kūrybinis palikimas nėra didelis. 1798–1801 metais jis baigė L. Gucevičiaus pradėtą Vilniaus katedros interjerą, ir tuo pat metu – Vilniaus rotušę. Katedroje vietoje šešiolikos numatytų kolonų (po vargonų tribūna) suprojektavo tik dvylika, padidindamas įėjimo erdvę, sutvarkė altorių. Taip pat rekonstravo Katedros varpinę, suteikdamas jai šiandieninę išvaizdą.

1809–1811 metais M. Šulcas suprojektavo Antašavos dvaro rūmus ir kleboniją (Kupiškio rj.). Rūmai dviejų aukštų su pusrūsiu, kompaktiški, kvadratiniai. Keturšlaitis stogas užsibaigia plačiu dūmtraukiu. Įėjimas įkomponuotas simetriškai, fasadus juosia triglifų ir metopų frizas, pastogę – karnizai su kronšteinais. Kampai įrėminti piliastrais.

Turtingas rūmų interjeras, ypač reprezentacinės antrojo aukšto patalpos. Valgomasis, šokių salė, svetainė dekoruotos orderiniu būdu – antablementais su triglifais ir įvairiomis, puikiai nulipdytomis rozetėmis. Virš jų išsidėstę modiljonai, kurių suskaidytomis, šviesa ir šešėliais žaidžiančiomis plokštumomis žvilgsnis nukrypsta į lubų lipdinius.

Klebonija – vieno aukšto, nedidelė, darnių proporcijų. Klasicistines formas ir si-



Antašavos dvaro lubų dekoras. 1809–1811

metriją rodo įėjimas bei langų išdėstymas. Langai paryškinti stambiais trikampiais sandrikais ant lieknų konsolių. Pastogę juosia antablementas iš architravo, lygaus frizo ir santūraus profilio karnizo.

M. Šulco projektuoti (Ž. Pusjė statydinti) ir Oginskiams priklausę Zalesės dvaro rūmai (Baltarusija) bei Nemėžio (Vilniaus rj.) dvaro rūmų rekonstrukcija. 1812 m. į Vilnių turėjo atvykti caras Aleksandras I. Sutikimo iškilmėms M. Šulcui buvo pavesta Vingio parke skubiai pastatyti ilgą atvirą galeriją, kurios stogą turėjo laikyti mediniai stulpai. Atvykimo išvakarėse paviljonui sugriuvus, M. Šulcas nusiskandino Neryje.

Antašavos klebonija

M. Šulco kūrybinė biografija nebuvo labai laiminga. Vienu metu policija jam buvo uždraudusi projektuoti ir statyti: kaltinamajame rašte minimos net 4 jo statytų namų avarijos (architekto savižudybę išprovokavo penktoji).[22] Tačiau tie M. Šulco pastatai, kuriuos galima matyti natūroje ar popieriuje, – savitas, gražus Lietuvos brandžiojo klasicizmo puslapis.

Iš M. Šulco mokinių paminėtinas Jonas Šantyras (minimas 1802–1835 m.). Vilniaus universiteto architektas J. Šantyras rūpinosi Universitetui priklausiusiais dvarų sodybų pastatais. 1810 m. Joniškėlyje du statinius pritaikė mokyklai. 1817 m. sukūrė Kražių kolegijos pastatų planus ir fasadus. 1843–1844 metais parengė Vilniaus Šv. Jono bažnyčios konservavimo darbų projektą.

Vėlyvasis klasicizmas (1795–1860 m.)

Vėlyvasis klasicizmas (1795–1860 m.)kurį laiką gyvavo drauge su brandžiuoju klasicizmu. Kintant stiliaus sampratai, vėlyvajame klasicizme laisviau interpretuoti romėnų ir graikų orderių motyvai, nesilaikyta įprastų proporcijų, nepaisyta vietinio architektūros palikimo, pasitelktos iki tol nenaudotos antikinės formos. Tačiau daugiau negu pusšimtį metų užsitęsęs vėlyvasis periodas nebuvo vienalytis – grynasis klasicizmas, išnaudojęs savo resursus, tapo pakantus kitiems istoriniams stiliams. Krašto situacija buvo palanki atsirasti dviems skirtingoms architektūros pakraipoms – rusiškajam ampyrui ir vietinių dailininkų skatintam romantizmui. Pastarojo pradai, kaip ir visa vėlyvojo klasicizmo istorija, pirmiausia sietina su K. Podčašinskio ir jo mokinių kūryba.

Karolis Podčašinskis (1790–1860 m.) gimė Radvilų dvare Žirmūnuose (Baltarusija). Jo senelis Povilas Peciūnas buvo dvaro pataurininkis (podczaszy), o architekto tėvui K. Radvila išrūpino bajoro teisę ir Podčašinskio pavardę. Pastarasis, Jonas Podčašinskis, buvo L. Gucevičiaus mokinys Vilniaus universitete, vėliau – Žirmūnų dvaro architektas.

Karolis Podčašinskis į Universiteto Fizikos ir matematikos fakultetą įstojo 1813 m. Lankė J. Rustemo piešimo klasę, papildomai klausė filosofijos paskaitų, kad galėtų įgyti akademinį laipsnį. 1814 m. gavusį filosofijos magistro laipsnį Universiteto vadovybė pasiuntė tęsti studijų į Peterburgo dailės akademiją. Grįžo 1816 m. ir ėmė skaityti bandomąjį architektūros kursą. Buvo pripažintas tinkančiu dėstyti ir Universiteto lėšomis pasiųstas tobulintis į Paryžių. Važiavo per Berlyną, kur domėjosi neogotika ir K. F. Šinkelio (Karl Friedrich Schinkel), žymiausio vokiečių neoklasicisto, projektais. Paryžiuje mokėsi pas Duraną (Jean Nicolas Durand) ir Rondelė (Jean Baptist Rondelet). Pervažiavo didelę dalį Italijos, kur nuodugniai domėjosi antikos palikimu, ilgesniam laikui apsistojo Romoje. 1819 m. per Varšuvą grįžo į Vilnių. Tų pačių metų rudenį pradėjo dėstyti architektūrą, 1822 m. išrinktas ordinariniu profesoriumi. Dėstė iki Vilniaus universiteto uždarymo.

K. Podčašinskis gerai įsidėmėjo Ž. Durano mintis apie utilitarumo primatą, todėl vengė savitikslio grožio. Turtingesnį eksterjero dekorą paprastai sukeldavo į statinio viršų, į frontonų timpanus, o langų zonas tvarkė kukliai, kartais net asketiškai. K. Podčašinskio architektūra – tai paprasti geometriniai tūriai ir netikėtos jų kombinacijos ar variacijos. Architektas panaudojo Lietuvoje iki tol nepritapusį antikinį portiką – pronaosą, suprojektavo rūmus su trimis portikais (vėlgi labai retas atvejis vietos architektūroje), pirmasis Lietuvoje užkėlė portiką ant arkinio cokolio, panaudojo bazilikos formą. Architekto pamėgti korintinis orderis ir kesoninės lubos Lietuvoje irgi buvo nepopuliarūs. Dar vienas K. Podčašinskio „senas naujadaras“ – trigubi arkiniai langai, įkomponuoti įvairios paskirties pastatuose.

K. Podčašinskio kūryboje atsiskleidė visi vėlyvojo klasicizmo atspalviai: klasicistiniai bruožai, labiausiai užsilikę sakralinės paskirties statiniuose, ampyras ir romantizmo pradmenys – dvarų sodybų ansambliuose, visuomeninėje architektūroje, mažučiuose pastatuose.

Pirmieji K. Podčašinskio architektūriniai darbai susiję su Vilniaus universitetu. 1817 m., grįžusiam iš Peterburgo dailės akademijos, pavesta prižiūrėti Universiteto Aulos rekonstrukciją – pagal A. J. Čartoriskio nurodymus pakeisti M. Šulco projektą. Kaip ir buvo numatyta, architektas senąją sudegusią salę padalijo į dvi dalis (aukštus). Apatiniąją, skirtą sandėliams, suskliautė pirmojo aukšto galerijos lygyje. Pagal jo projektą

Juozapas Glovackis ištapė skliautus iliuzoriniais kesonais su rozetėmis, o Kazimieras Jelskis galerijos frizą papuošė skulptūrine ornamentika, nulipdė korintinio orderio kapitelius. K. Podčašinskis savo nuožiūra pertvarkė antrojo aukšto kolonas, laikiusias viršutines (dab. Kolonų salės) galerijas – iš jonėninių į korintines.

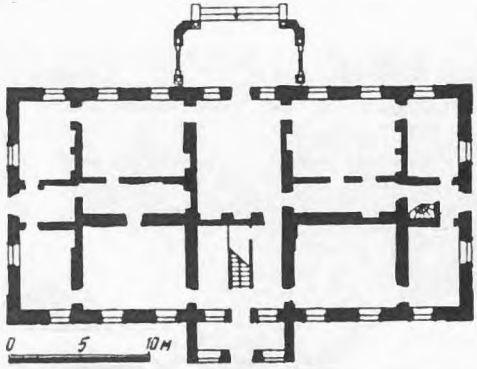
Grįžęs iš kelionių po užsienį, maždaug 1819 m. K. Podčašinskis dekoravo Universiteto dabartinės Profesorių skaityklos interjerą (bibliotekai pritaikytą pagal M. Šulco 1806 m. projektą). Jo palikimas – puošnus frizas ir medinės lubos, ornamentuotos kesonais su rozetėmis. Vėliau kesoninės lubos ir korintinis orderis bus veik visų svarbiausių K. Podčašinskio statinių skiriamasis bruožas.

1822 m. architektas rekonstravo Universiteto vaistinę, po 1824 m. – anatomikumą. Dirbo pertvarkant Universiteto pastatus Vyskupų gatvėje. Kai kuriuose iš jų (namo Universiteto g. 7 vakarinės dalies rekonstrukcijos projekte) pastebimi neorenesanso

Vilniaus universiteto Kolonų salė. Apie 1817

bruožai, ženklinantys romantinį stilių kartojimą.

Svarbų K. Podčašinskio kūrybos etapą atveria 1824–1828 metais suprojektuoti dvarų rūmai. Juos skiria originali tūrių kompozicija ir ampyro bei romantizmo apraiškos. Turbūt pirmą kartą Lietuvoje jos pastebimos 1824–1828 metais statytuose istoriko Mykolo Balinskio (1794– 1864 m.) Jašiūnų dvaro rūmuose (dab. Šalčininkų rj.)[23]. Rūmų fasadas paprastas, stačiakampis, dviejų aukštų. Jo centre kyšo nedidukas originalus portikas: apatinį tarpsnį sudaro prieangis su trimis pusapskritėmis arkomis, todėl atrodo, kad įprastinis portikas (šiuokart 4 toskaninės kolonos su baliustrada) prasideda tik antrame aukšte. Ši kombinacija, K. Podčašinskio naujadaras Lietuvoje, gan būdinga europiniam ir rusiškajam ampyrui, o arkados motyvas jau rodo romantinius architekto polinkius.



Rūmų parko fasade vietoje portiko – balkonas ir suporinti piliastrai. Visame pastate klasicistinių proporcijų langai, visus antrojo aukšto kampus „laiko“ du korintiniai piliastrai, o tarp jų – pusapskritimiu skliaustos nišos. Simetriškai, anfiladine tvarka išdėstytos patalpos susisiekia ne tik tarpusavyje, bet ir su koridoriais, nutįsusiais išilginėje simetrijos ašyje.

Žymiai didesni, sudėtingesnio plano Bobruisko pavieto maršalkai Ignotui Bulhakui statydinti rūmai Žiličiuose (arba Dobosnoje, netoli Bobruisko, Baltarusija), datuojami

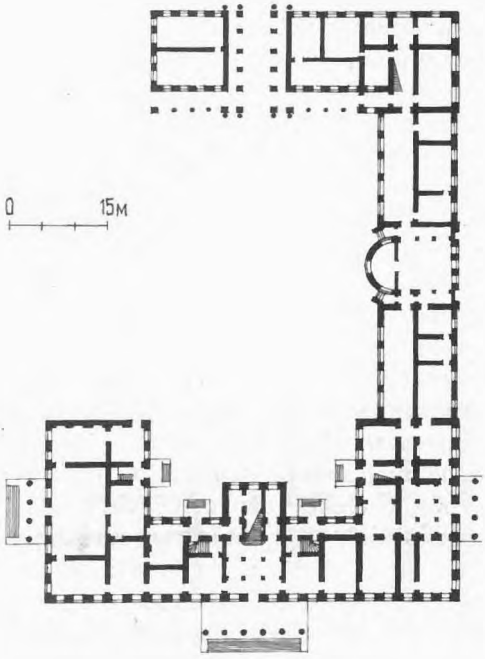
Jašiūnų dvaro rūmai. Planas. Bendras vaizdas. 1824–1828

maždaug XIX a. pirmojo ketvirčio pabaiga. Rūmai stovi tankiame, iš reguliaraus į peizažinį perdirbto plano parke. Buvo statyti dviem etapais – iš pradžių pagrindinis dviaukštis korpusas, vėliau – du šoniniai rizalitai.

Rūmai su trimis portikais: galuose – keturių, centre – šešių korintinių kolonų. Fasado simetrijos ašyje virš laiptinės kyla keturaukštis belvederis su žemu būgnu ir atvira aikštele aplink jį (tokie belvederiai antroje amžiaus pusėje ženklins italų neorenesansą). Fasadus skaido tarpulangių piliastrai, viršuje juosia platus antablementas iš architravo, frizo ir modiljonais puošto karnizo.

Rūmų patalpos išdėstytos dvejopai: vienur – vienoje koridoriaus pusėje, kitur – anfiladine tvarka. Reprezentacinės patalpos labai puošnios, ampyro stiliaus. Ypač pasistengta projektuojant pietinį valgomąjį. Jo sienas dalija piliastrai, o erdvę – kolonos, imitavusios raudoną marmurą ir švytėjusios auksiniais korintiniais kapiteliais; viršuje plytėjo architekto pamėgtos kesoninės lubos. Prabanga dvelkė gausi gipsatūra, ampyriniai židiniai, veidrodžiai, vazos, smulkesnė plastika. Vilniuje K. Podčašinskis sukūrė Tuskulėnų rūmus (maždaug 1825 m., dab. Sporto g. 36) – poilsiui skirtą vilą prie Neries. Vienaaukštis su mezoninu statinys savo kontūrais panašus į baziliką, nes mezoniną ir šonines namo dalis siejantys nuožulnūs stogai nesiekia centrinio dvišlaičio stogo ir likęs sienos intervalas formuoja laiptuotą siluetą. Šiuokart rūmai neturi portiko – jį tik „vaizduoja“ keturi dorėniniai piliastrai. Vienaaukštės pastato dalies šonuose didelės angos – sutrigubinti langai su viduriniu arkiniu. Ši paladijinė forma varijuojama ir kituose architekto darbuose (labai panašiai ji įgyvendinta name Universiteto g. 7). Originali rūmų apdaila: vienaaukštes namo dalis užbaigia reljefu užpildyti pusfrontoniai, centrinę dalį – reljefinis frontono timpanas su herbu. Iš litografijų matyti, kad stogą puošė trys skulptūros: mūsų pasaulietinei architektūrai tai netikėtas akcentas, tačiau analogų randame A. Palladio statytose vilose.

Bulhako rūmai Žiličiuose. Paradinis fasadas XIX a. 3 d-metis



K. Podčašinskio braižui artimi ir Adomo Giunterio Dobrovlėnų rūmai (dab. Baltarusija, Gardino sr.), nors G. Giunterytė–Puzynina, atsiminimuose aprašanti 1823 m. įvykusią rūmų kertinio akmens pašventinimo ceremoniją, architekto pavardės nemini.

1826–1838 metais didžiąją dalį K. Podčašinskio laiko atėmė sakralinės architektūros originalios statybos ir pertvarkos. 1826–1828 metais K. Podčašinskis šį tą pakeitė Vilniaus Šv. Jono bažnyčioje. Neieškodamas klasicizmo ir baroko formų sintezės, pašalino prie piliorių buvusius 13 altorių, mūrinę sakyklą (buvo pastatyta nauja), numatė uždažyti skliautų freskas, nuimti kai kuriuos lipdinius, pažeisdamas visų navų baroko dekorą ir tektoniką. Suklasicistinti pilioriai neįaugo į barokinį interjerą.

Įspūdingas K. Podčašinskio kūrinys Šv. Jono bažnyčioje – Vilniaus vyskupo, Universiteto rektoriaus Jeronimo Stroinovskio (Stroynowski, 1752–1815 m.) memoriali-

Bulhako rūmai Žiličiuose. Kiemo planas ir fasadas XIX a. 3 d-metis

nis paminklas (1827–1828 m.). Tai klasikinis, proporcingas, pagal vertikalią ašį sukomponuotas kūrinys. Prasideda cokoliu su herbu, virš jo kyla epitafinė plokštė, abipus kurios įkomponuotos dvi poros korintinių piliastrų ir po ampyrinį šviestuvą jų tarpuose; paminklą vainikuoja niša su mirusiojo biustu ir dvi gedinčių angelų figūros (skulptūros K. Jelskio). Kūrinys sukomponuotas iš marmuro, gipso ir metalo, kresnokas, tačiau elegantiškas.

Šv. Jono bažnyčios portikas. 1827–1829

Vysk. Jeronimo Stroinovskio memorialinis paminklas Šv. Jono bažnyčioje. 1827–1828

Šv. Jono bažnyčios eksterjere pagal K. Podčašinskio projektą ištiesintas pietų fasadas, pristatytas keturių korintinių kolonų portikas (1827–1829 m.). Siena su vartais sujungė bažnyčią ir varpinę.

K. Podčašinskio klasicistinės architektūros supratimą iliustruoja Vilniaus Evangelikų reformatų bažnyčia (dab. Pylimo g. 18), statyta 1829–1835 metais. Riboto gyventojų skaičiaus lankomi maldos namai nėra didingi. Jų kompoziciją lėmė ir vietos parinkimas – prie gatvės, tirštai apgyvendintame, įvairiastiliais namais apstatytame rajone. Ypatingą statinio paskirtį pirmiausiai rodo portikas, dengiantis visą į gatvę atsuktą fasadą, suprojektuotas kaip pronaosas – atviras antikinių šventyklų priesienis su šoninių sienų tąsa (antais) ir dviem kolonų eilėmis: į gatvės pusę jos šešios, portiko gilumoje – dvi (projekte buvo numatytos keturios). Lietuvoje tai bene vienintelis tokios architektūros portiko pavyzdys.

Portikas gana sausokų formų, nes orderio proporcijos pertvarkytos vėlyvojo klasicizmo

Vilniaus Evangelikų reformatų bažnyčia. 1829–1835

principais, detalės supaprastintos. Viršuje trikampis frontonas su K. Jelskio horeljefu timpane ir trimis skulptūromis viršuje (1837 m.). Platūs laiptai pabrėžia įėjimą į bažnyčią. Vienodi intervalai tarp šešių korintinių kolonų patogūs ateinantiems iš įvairių pusių. Portiko aikštelės gilumoje kolonos siaurina erdvę ir sutelkia dėmesį į įėjimą. Šoninių fasadų sienų apačia tinkuota, suraižyta rustais, aukščiau – stačiakampiai langai su apvadais. Fasadų kampus sutvirtina platūs to paties orderio piliastrai. Viršuje pastatą juosia antablementas ir karnizas su modiljonais. Bažnyčios vidaus erdvė vienanavė. Ją paįvairina mediniai aštuoniakampiai lubų kesonai su tapytomis augalų ornamento rozetėmis.

1836–1838 metais K. Podčašinskiui teko vadovauti Vilniaus Katedros restauravimui (dirbo K. Ruseckas, M. Januševičius, P. Andriolis, A. Jankevičius ir kiti dailininkai). Jam prižiūrint arba pagal jo projektus atnaujintos Valavičių, Švenčiausios Mergelės Marijos apsireiškimo, Marijos Magdalenos, Goštautų, Montvydų, Vyskupų koplyčios, šiaurinio įėjimo vietoje įrengta nauja Išganytojo karsto koplyčia.

K. Podčašinskis buvo paskirtas Vilniaus apygardos mokymo įstaigų architektu. Šis postas įpareigojo rengti mokyklų pastatų projektus (pagal Rusijos mokyklų normas) ir prižiūrėti jų statybas. Rusų vyriausybė buvo ypač suinteresuota mokyklų statyba Baltarusijoje, nes čia gyvenantys stačiatikiai galėjo tapti carinės valdžios aparato pareigūnais. K. Podčašinskis suprojektavo Kameneco (Ukraina) ir Mozyrio apskrities mokyklą, pritaikė tipinį projektą Kauno apskrities mokyklai.

Slucko gimnazija (projektuota 1829 m.) – dviaukštis pailgas statinys. Fasadai labai paprasti, tolygiai išvarpyti stačiakampiais langais, tik pagrindinio fasado centre ryškėja arkinis portalas ir balkonas su trimis arkiniais langais, o dar aukščiau, toje pat ašyje – kaminas su laikrodžiu. Įdomiausia statinio detalė – balkono „arkada“, liudijanti romantinius polinkius, nebuvo įgyvendinta. Mokyklos viduje, pirmajame aukšte suprojektuotos klasės, antrame – didelė išilga salė su durimis į minėtą balkoną ir patalpas aplink ją.

Vienaaukštę, iš akmens mūrytą Cholopeničių apskrities jėzuitų mokyklą K. Podčašinskis perdirbo į dviaukštę. Antrajame aukšte centrinė dalis mūrinė, o mokytojų butai mediniai. Pastato centrą žymi keturių dorėninių kolonų portikas, užsibaigiantis savitu trikampiu frontonu. Mozyriaus mokykla, projektuota gerokai vėliau, dviaukštė, vieno korpuso. Pirmojo aukšto galuose – dviejų kolonų gonkeliai, pasiskolinti iš tradicinės liaudies architektūros. Piliastrai pastato kampuose dengė rąstų sunėrimą. Šoninius fasadus įvairino tik palangių ir tarpaukštinės traukos bei vainikuojantis karnizas. Ir šioje, ir anksčiau minėtose mokyklose architektas pirmiausiai rūpinosi funkcionaliu patalpų išdėstymu.

Tarp reikšmingesnių K. Podčašinskio darbų galima paminėti dar keletą: iš malonių ir tikrai pavykusių – egiptietišką tiltelį Vilniaus Botanikos sode (1826 m.), iš nemalonių – Vilniaus Gubernatūros rūmų statybą (1824–1831 m.); pastaroji vyko pagal V. Stasovo projektą ir K. Podčašinskis dorai vykdė svetimus planus, ne itin jiems pritardamas.

Sunku pervertinti K. Podčašinskio teorinius darbus. Jo veikalai (ypač „Architektūros pradmenys akademiniam jaunimui“) buvo pirma Lietuvoje sisteminga architektūros istorijos ir teorijos studija.

K. Podčašinskis – žymiausia vėlyvojo klasicizmo architektūros laikotarpio figūra, padariusi regimą įtaką visai romantizmo architektų generacijai, paruošusi dirvą stilių kartojimui. Jo laikotarpis kitų įsidėmėtinų pavardžių beveik nepaliko – daugumos dvarų sodybų, gyvenamųjų namų ir kitų pastatų autoriai nežinomi.

Ampyras

Ampyras Lietuvoje atsirado XIX a. 3-ajame dešimtmetyje. Pirmosios jo apraiškos sietinos su K. Podčašinskio projektuotais dvarų sodybų rūmais, stiliaus požymių vėliau aptinkama jo mokinių architektūroje. Tačiau ampyro raidą labiau įtakojo atvykę į Lietuvą rusų meistrai, Peterburgo mokyklos atstovai.

Stambokų, monumentalių tūrių rusiškasis ampyras labiausiai tiko individualaus ir tipinio planavimo administraciniams pastatams. Tipinėse statybose jis užsibuvo iki XIX a. 7–ojo dešimtmečio, kai vėlyvasis klasicizmas jau visai išsikvėpė, o architektūroje vyravo istorizmas.

Stambiausias rusiškojo ampyro statinys Lietuvoje – Vilniaus Gubernatūros rūmai (S. Daukanto a. 3/8), rekonstruoti 1824–1832 metais pagal imperatoriaus dvaro vyriausiojo architekto *Vasilijaus Stasovo* (1769–1848 m.) projektą (darbams vadovavo ir statybas prižiūrėjo K. Podčašinskis).

Rūmai – svarbi miesto architektūros dominantė, užbaigianti S. Daukanto aikštės kompoziciją. Dviejų aukštų pastato fasadas aikštės pusėje iškilmingas, geometrinių formų, tačiau nestokojantis plastiškumo. Monumentalūs, trijų rizalitų suskaidyti fasadai skirtingų formų ir aprėminimų langai, horizontalumą akcentuojantys karnizai. Pirmajame aukšte rizalitus jungia dorėninio orderio šešių kaneliūruotų kolonų eilės, laikančios vientisą antablementą su modiljonais ir lodžas su baliustradomis. Kiemo fasade taip pat trys rizalitai: kraštiniai jų (kaip ir aikštės pusėje) užsibaigia trikampiais frontonais, o vidurinysis – parapetu. Įspūdingiausias (ir plačiausias) centrinis rizalitas, kurio antrąjį

Vilniaus Gubernatūros rūmai. Aikštės fasadas. 1824–1832

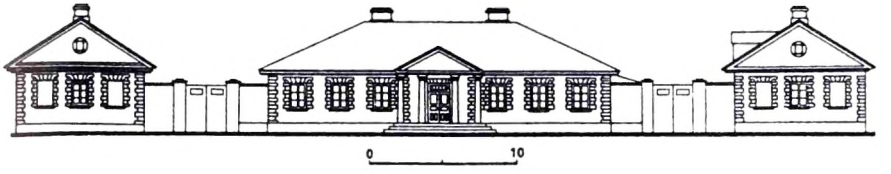
Vilniaus Gubernatūros rūmai. Kiemo fasadas. 1824–1832

aukštą–lodžą pabrėžia jonėninio orderio kolonada. Fasadus puošia lipdyba – augalinė ornamentika, susipynę vainikų žiedai, skydai. Rūmų kompozicija siejasi su simetrišku kiemu. Jo išilginė ašis viename gale užsibaigia centriniu rūmų rizalitu, kitame – ampyrine kordegardija. Prie kordegardijos prilenkti korpusai ir kiemą supančios kolonados. Į vakarus nuo rūmų ir kiemo yra nedidelis parkas. Vidaus patalpos pirmajame aukšte išdėstytos koridorine, antrajame – anfiladine sistema. Reprezentacinės salės turtingai išpuoštos lipdiniais, raštuotais parketais, sietynais, dažytos ryškiomis spalvomis.

Akivaizdžiau ampyras pasireiškė kai kuriuose arklių pašto stočių pastatuose. Šie statiniai atsirado XIX a. viduryje, nutiesus Lietuvoje plentus kariniams ir prekybos reikalams. Plentai ėjo Kauno–Suvalkų (1820 m.), Daugpilio–Kauno (1830 m.) ir Tilžės–Rygos (1836 m.) ruožais, o pašto stotys stovėjo 15–25 km atstumu viena nuo kitos. Jos buvo tipinės (statomos pagal tipinį projektą visoje imperijoje), kelių variantų ir iki mūsų dienų dauguma neišliko. Žinoma, kad pašto stotis projektavo Antanas Zdanovskis.

Pagal architekto *Žozefo Pusjė* (Joseph Poussier, mirė 1821 m.) 1820 m. projektą 1821–1828 metais pastatyta Kauno pašto stotis Turgaus aikštės vakarinėje dalyje. Du pagrindiniai dviaukščiai korpusai, galais nukreipti į Rotušę, sujungti mūro tvora sudarė kiemelį. Korpusai sukomponuoti simetriškai, apjuosti dantytais karnizais. Didžiulius langus glėbė pusapskričiai sandrikai. Vidaus patalpos rikiavosi anfilada. Gilumoje buvo erdvus ūkinis kiemas, apsuptas vienaaukštėmis arklidėmis su vežikų kambariu, sandėliais.

Didžiausi pašto stočių kompleksai būdavo trijų korpusų. Du stovėdavo galais į kelią, trečiasis – šonu tarp jų, pavyzdžiui



Utenos pašto stotis. 1835–1836

Utenoje pastatyta 1835–1836 metais pagal architekto Vaclovo Ritšelio (Ritschel) projektą. Ampyro bruožų turėdavo tik centrinis korpusas. Jo vidurinę dalį akcentavo keturių dorėninių ar jonėninių kolonų su kaneliūromis portikas ir rustuoti piliastrai prie portiko sienų bei kampuose. Sudėtingesnių formų buvusi Ukmergės pašto stotis. Keturių jonėninių kolonų portiką centre kartoja įėjimai pastato galuose. Juos rėmina to paties orderio kolonos ir dorėninis piliastras išorinėje kolonos pusėje. Tokiais piliastrais skaidomos ir sienos tarpulangėse, langai apvesti nesudėtingais rėmeliais ir sandrikais. Pastogių karnizus remia modiljonai. Šoniniuose korpusuose ampyrą primena tik kampiniai piliastrai ir langų apvadai.

Ryškių ampyro apraiškų būta paplentėse stovėjusiuose kelio meistrų gyvenamuosiuose namuose. Jie nedideli, kompaktiški. Sienų paviršių įvairindavo piliastrai, o į kelio pusę būdavo atsuktas keturių dorėninių kolonų su kaneliūromis portikas (Bernotiškės, Ukmergės rj.).

Kai kuriuose miesteliuose buvo prekybinių medinių ir mūrinių pastatų, kuriuose klasicizmo architektūra siejosi su tradicine liaudies statyba. Vienaaukštis mūrinis Adutiškio (Švenčionių rj.) prekybos pastatas buvo su mezoninu ir keturių toskaninių kolonų portiku simetriškuose sparnuose, atgręžtuose į turgaus aikštę – retai išdėstytų kolonų galerijos. Giliau, tarp kolonų buvo vienodos stačiakampės parduotuvių patalpos – kiekviena su plačiu langu ir dvivėrių durų įėjimu.

Romantizmas

Lietuvą romantizmas pasiekė po 1820 m., suklestėjo XIX a. antrajame ketvirtyje: po 1831 m. sukilimo sustiprėjusi reakcija sukėlė pasyvų visuomenės pasipriešinimą – skatino tautines ambicijas, praeities nostalgiją.

Romantizmo pasiūlyta retrospektyvių formų įvairovė atvėrė istorizmo epochą. Atsiradęs klasicizmo aplinkoje romantizmas vadavosi iš racionalumo gniaužtų, ieškodamas laisvesnės plastinės išraiškos – tūrių, faktūrų, formų kontrastų. Individualaus stiliaus romantizmas nesukūrė, tačiau nestokojo savitumo: pakito ansamblių ir pavienių pastatų struktūra, architektonika, formos, statybinės medžiagos.

Romantizmas plačiausiai išsikerojo provincijos dvarų sodybų ansambliuose ir sakralinėje architektūroje. Bendroji jo raida, atspindėjusi Vakarų Europos madas, perėmė retrospektyvizmo ir regionalumo idėjas.

Retrospektyvizmo kryptis pasireiškė istorinių stilių – baroko, gotikos, romanikos, renesanso, Rytų architektūros skoliniais. Romantizmas naudojosi šių stilių dekoru, retai temėgindamas užkabinti esmingesnius, konstruktyvius dalykus, laisvai interpretuodamas praeities formas.

Romantikai, propagavę nevaržomą europinių ir rytietiškų stilių atranką, griovė klasicizmo sistemos pagrindą – orderį, klasicizmas prarado stilistinį vientisumą. Vilniaus universiteto auklėtiniai kūrybingai naudojosi vėlyvuoju klasicizmu, papildydami jį kitais istoriniais stiliais. Dažna buvo klasicizmo (am-

pyro) ir baroko formų jungtis, klasicizmo dermė su renesansu, su gotika. Išsaugoti klasicistiniai pastatų planai, tačiau stačiakampės bažnyčios, simetriški ar asimetriški (kaip italų vilos) rūmai buvo dinamiškų siluetų, turtingi tūrių ir formų įvairove.

Klasicizmą studijavę ir praktikavę Lietuvos architektai neskubėjo nuo jo nutolti, tačiau istorizmo tendencijos skatino plėsti akiratį: XIX a. viduryje atkreiptas dėmesys į Anglijoje ir Vokietijoje klestėjusią neogotiką, veržlią, jausmingą jos plastiką. Mintis apie viduramžius glostė tautinę savimeilę – senosios vietinės architektūros savitumas buvo akivaizdesnis negu klasicizmo. Bet iš tiesų XIX a. imituojant plytų gotiką nepasinaudota savu kultūros paveldu. Užsakovams ir architektams labiau imponavo efektinga angliška ir vokiška gotika, Tiudorų pilių (anglų XV–XVI a. vėlyvosios gotikos ir ankstyvojo renesanso stiliaus) apybraižos. Romantizme neatkurta senosios gotikos sistema, pasinaudota tik konstruktyvių ir vaizdinių bruožų rinkiniu, išsaugoti klasicizmo reliktai – planai, stačiakampės erdvės, plokšti sienų plotai, horizontalus jų skaidymas.

Plytų mūro pastatai atspindi vakarietiškos architektūros siekius ir yra pakankamai kosmopolitiški. Savitesnė, pagarbesnė krašto tradicijoms antroji romantizmo kryptis, pagrįsta iš liaudies architektūros perimta akmens mūro technika. Akmens mūro (arba lapidiniai) statiniai – iš natūralių arba skeltų lauko akmenų ir akmens skaldos, sulipdyti kalkių skiediniu. Akmens mūro architektūra buvo labai populiari: akmuo naudotas statant bažnyčias, varpines, koplyčias, dvarų gyvenamuosius, ūkinius ir pagalbinius pastatus. Lapidiniai pastatai, kaip ir plytiniai, iš pradžių buvo pereinamųjų formų, vėliau vis labiau domėtasi vertikaliais siluetais, perimtas gotikos dekoras.

Lapidiniame romantizme imituojant plytų architektūrą, dažniau naudotasi jam vienam būdinga plastika: savitais akmens spalvų, faktūrų, raštų deriniais, tapybiškų paviršių ir plytinių detalių (angų apvadų, kampų, orderio elementų) kontrastais. Daugelio statinių liaudiškos proporcijos ir formos, stilistinių ženklų schematizavimas, vietinio akmens panaudojimas yra ne tik regioninių romantizmo poreikių tenkinimas, bet ir lietuviškosios architektūros originalumo laidas.

Romantizmo pradininkas Lietuvoje K. Podčašinskis – tiesiogiai pažinęs vakarietišką neogotiką ir neoklasicizmą, dėstęs istorinius stilius, romantizmo teorinius pagrindus, pirmasis ėmėsi praktiškai įgyvendinti jo idėjas. Estafetę perėmė K. Podčašinskio mokiniai, Vilniaus universiteto auklėtiniai – T. Tišeckis, F. Rimgaila, K. Gregotovičius ir kiti.

Žymiausi klasicistinės pakraipos romantizmo atstovai buvo broliai Tomas, Bronislovas ir Stanislovas Tišeckiai, kūrę pavieniui ir visi drauge. Pagal jų projektus statytuose ir rekonstruotuose pastatuose gana įvairi klasicizmo formų jungtis su kitų stilių detalėmis.

Aktyviausias iš brolių buvo *Tomas Tišeckis* (1824–1861 m.). Iki Vilniaus universiteto uždarymo jis dirbo Architektūros katedroje (prieš pat uždarant Universitetą – katedros adjunktu). 1832 m. buvo Medicinos ir chirurgijos akademijos architektas. Nuo 1842 m. tvarkė Baltarusijos krašto mokyklų statybos reikalus, 1844 m. tapo Lietuvos stačiatikių eparchijos architektu, 1853 m. – Vilniaus švietimo apygardos architektu. Vykdydamas pareigas, ne tik prižiūrėjo, bet ir pats projektavo bažnyčias, cerkves, rečiau mokyklas (1847–1850 metais Šiaulių dviaukštę gimnaziją), dvarų sodybų rūmus ir mažesnių tūrių statinius.

Vilniuje rekonstravo gyvenamuosius rūmus ir bažnyčiai priklausiusius pastatus.

T. Tišeckis buvo tipiškas laikmečio atstovas: miesto architektūroje tenkinosi vėlyvojo klasicizmo, ampyro formomis, be žymesnių romantizmo užuominų; provincijos statybose, ypač akmens mūro architektūroje nesibaimino drąsesnių romantizmo požymių.

Vilniuje pagal T. Tišeckio projektą rekonstruoti Juozo Tiškevičiaus rūmai – L. Gucevičiaus statinys (dab. Trakų g. 1/26): Trakų ir Kėdainių gatvių sankryžoje pristatytas vėlyvojo klasicizmo stiliaus, lakoniškų formų korpusas (XIX a. antrojoje pusėje papildytas portiku su balkoną laikančiais atlantais). 1853–1860 metais architektas rekonstravo Abramavičių rūmus Vilniuje (dab. Didžioji g. 36), kurie klasicistines formas buvo įgavę jau 1801–1806 metais. Iškirtus duris pastatas sujungtas su šalia buvusia jėzuitų vienuolyno oficina. Ką būtent pertvarkė pagrindiniame fasade, nėra aišku. V. Drėma prie T. Tišeckio rekonstruotų pastatų priskiria ir rusiškojo ampyro vaizdą įgavusius Chodkevičių rūmus (dab. Didžioji g. 4), datuodamas šį darbą 1834 m.[24]

Architektas atliko nemažai Vilniaus ir kitų vietų stačiatikių užsakymų. 1842–1844 metais jis rekonstravo Vilniaus stačiatikių moterų vienuolyno patalpas ir Apsireiškimo Marijai cerkvę į dviejų aukštų mūrinį bestilį namą, skirtą mergaičių dvasinei mokyklai (dab. Didžioji g. 46). 1841–1845 metais ten pat rekonstravo Šv. Dvasios stačiatikių vienuolyno centrinę dalį. T. Tišeckio projektuotos Raseinių ir Telšių cerkvės – rusiškojo bizantiško stiliaus su klasicizmo elementais. Panašiai statytos to paties autoriaus Gruzdovo cerkvė ir Gardino Šv. Sofijos soboras (abi Baltarusijoje). T. Tišeckis paruošė Antalieptės (Zarasų rj., 1844 m.) ir Vilniaus Augustinų (1852 m.) bažnyčių pertvarkymo į cerkves projektus. Sukūrė nemažai ikonostasų (Švenčionių, Naujadvario, Baltarusijos cerkvėms).

Žymiausias iš sakralinių T. Tišeckio statinių – Sankt Peterburgo Šv. Kotrynos bažnyčia: kryžminė trinavė, su erdviu 6 kolonų portiku.

Lietuvoje jis buvo paruošęs Raudondvario ir Biržų (1845 m.), dabartinės Baltarusijos teritorijoje – Vileikos (1852 m.) bažnyčių projektus.

Romantikų idėjos ryškios T. Tišeckio projektuotoje Daugų Dievo Apvaizdos bažnyčioje (Alytaus rj., 1858–1862 m.). Tai akmens mūro (lapidinis) statinys su storomis mentėmis kampuose ir išėmomis. Eksterjere vientisa meninė koncepcija sukurta orderine sistema, gotikine arkų konstrukcija, romaniniu ir bizantiniu pastogės dekoru.

Daugų bažnyčia. Galinis fasadas. 1858–1862

Juozo Tiškevičiaus rūmai Vilniuje

Romantinio atspalvio (matyt, užsakovų pageidavimu) ir smulkesnieji architekto sukurti pastatai. Tapybiškoje Monio saloje jis

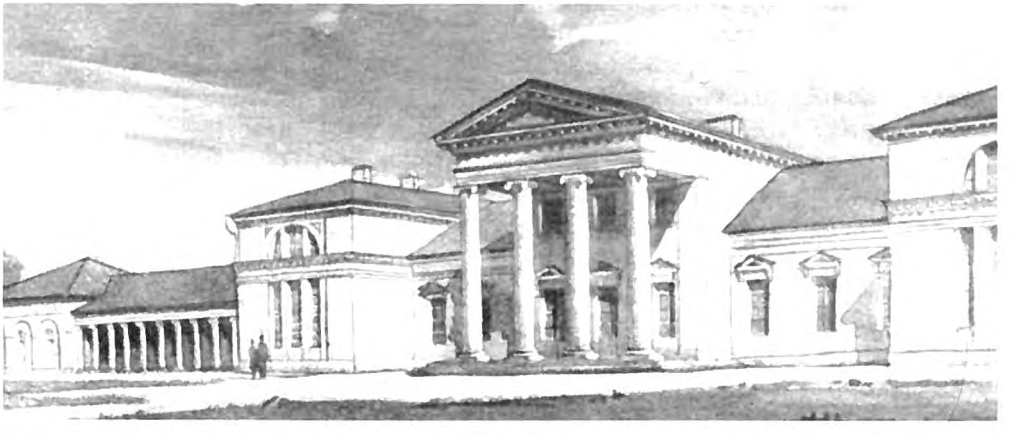
pasiūlė Remeriams svirną (apie 1857 m., Daugirdiškės, Trakų rj.) – iš stambių natūralių ir tašytų akmenų bei mozaikinės skaldos. Tiškevičiams suprojektavo dvi neogotikines koplyčias – mauzoliejus.

T. Tišeckiui ir jo broliams priskiriami Jono Tiškevičiaus Astravo dvaro sodybos ansamblio rūmai ir parkas (1849–1862 m., Biržų priemiestis). Jų statybos darbus vykdė italas Cezaris Anikinis (Ceasar Anicchini, Anighini), po Napoleono invazijos metų likęs Lietuvoje; jis Tišeckių projekte kai ką pakeitė. Dviaukščiuose rūmuose su žemu mezoninu sujungtas rusiškasis ampyras su romantizmu. Rūmai sudėtingo plano, asimetriški. Pagrindinio fasado centras akcentuotas keturių piliorių portiku, laikančiu nedidelį balkoną. Paaukštinta centrinė dalis (su K. Podčašinskio pavyzdžio sutrejintomis arkomis) pereina į aukštą, siaurėjančio ritmo belvederį. Pietinis rūmų fasadas centre įtrauktas, su plačiu balkonu. Rūmų architektūros formos įvairios ir dinamiškos, tačiau pakankamai vientisos. Fasadų kontūrus ir aptakius kampus trikdo vėliau pristatyti vienaaukščiai fligeliai. Šis tas išliko rūmų interjere. Tai dviaukštis vestibiulis su galerija ir aštuoniomis kolonomis, dekoruotas gipsatūromis, plafonais. Durys iš jo veda į medžio drožiniais puoštas patalpas. Sienų paneliuose

Jono Tiškevičiaus dvaro rūmai Astrave. 1849–1862

ritmingai išdėstytos įsprūdos ir nežymiai profiliuoti aprėminimai. Frizų plokštumose prikaltos medinių ąžuolo lapų ir žiedų pynės, kambariai išpuošti įvairių atspalvių mediena ir intarsijomis. Visa drožinėta medinė vidaus apdaila atlikta vietinio liaudies meistro Stepo Jurevičiaus (1817–1893 m.).

Bronislovas Tišeckis daugiau darbavosi dabartinėje Baltarusijos teritorijoje. Žymiausias jo suprojektuotas statinys – Sno-



Snovo dvaro rūmai. 1827

vo dvaro sodybos kompleksas (Minsko rj., 1827 m.). Jo centre ištįsę (140 m) didžiuliai,simetriškos kompozicijos, ampyro stiliaus rūmai: sudėtingos konfigūracijos, suskaidyti į įvairius tūrius ir išsikišimus. Rūmų centrinė dalis ir rizalitai – dviejų aukštų, sparnai – vienaaukščiai. Centras paryškintas kompozicijoje dominuojančiu keturių jonėninių kolonų portiku. Panašus, tik mažesnis portikas yra ir fasade į parko pusę. Per du aukštus išsitiesę ažūriniai centrinės dalies rizalitai su plačiais trijų dalių langais, užsibaigiančiais arka. Rūmų kompoziciją užbaigia ištęsti kraštiniai sparnai su kolonadomis ir paviljonais. Viskas tarpusavyje suderinta, tektoniška.

Stanislovas Tišeckis pats vienas beveik nekūrė. Vienas įdomiausių jo statinių (bendraautoris Gustavas Šachtas) – Dūkštų Šv. Onos bažnyčia (1856 m., Vilniaus rj.). Tai stačiakampio plano romantinis akmens mūro statinys su plytinėmis, į bokštelius peraugančiomis kampų mentėmis, plytiniais smailiaarkiais angų apvadais ir gotikiniu pagrindinio fasado bei pastogių dekoru.

Bendras brolių Tišeckių statinys – Vilniaus Rasų kapinių koplyčia (1841 m.), dekoruota gotikinėmis formomis: stačiakampė, halinė, su žemu bokštu stogo viduryje (asimetriškai įkomponuotą aukštą varpinės bokštą 1888 m. suprojektavo ir pastatė Julijanas Januševskis) ir trikampiu fasado skydu. Tai tipiškas romantizmo stiliaus statinys, išryškinantis dekoratyvinę gotikinių skolinių paskirtį. Koplyčia plytinė, tinkuota, plokščios jos sienos dažytos rausva spalva, o detalės ir angų apvadai paryškinti pilkšvu cementu. Fasadai puošti suporintomis ir perpintomis, stačiakampiu aprėmintomis arkomis, į pastogę sukelta įstrižų kvadratėlių juosta ir arkatūra su trilapio dobilo motyvu. Koplyčia vienanavė, šviesa į interjerą patenka pro apvalius bokšto langus.

Iš Žemaitijos kilęs *Fulgentas Rimgaila* (1805–1870 m.) mokėsi Vilniaus universiteto Architektūros katedroje. Vėliau buvo Architektūros katedros adjunktas, prižiūrėjo prof. K. Podčašinskio pradėtas statybas ir rekonstrukcijos darbus. 1831 m. sukilimo metu turėjo išvykti į užsienį. Berlyne mokėsi taikomosios matematikos pagrindų, o 1831–1835 metais tobulinosi Paryžiaus dailės akademijoje. 1841–1856 metais Prancūzijoje suprojektavo keletą namų Paryžiaus miestiečiams ir pastatus Paryžiaus bei Strasbourgo geležinkelio linijų tarnyboms. Į Lietuvą grįžo 1857 m. Čia projektavo dvarų sodybų rūmus, ūkinius bei gamybinius pastatus, bažnyčias, altorius. F. Rimgailos projektuotuose rūmuose klasicizmas siejasi su baroku, sakraliniuose pastatuose – su gotika arba baroku. Būdingas jo kūrybai pavyzdys Pagryžuvio dvaro sodybos ansamblis (Kelmės rj., 1859 m.), laisvai išsidėstęs Gryžuvės upelio dešiniajame krante. Ansamblio kompozicijos centras – rūmai buvo vienaaukščiai, su masyviu ir aukštu belvederiniu bokštu (po Pir-

Rasų kapinių koplyčia. 1841

mojo pasaulinio karo užstatytas stiliumi artimas antrasis aukštas ir galbūt viršutinė bokšto dalis). Abu šoniniai fasadai su žemais mezoninais, įėjimas akcentuotas kukliu portiku. Klasicizmo ir baroko formos tiek rūmų išorėje, tiek viduje sueina į darnią visumą. Vietinių tradicijų įtakoje F. Rimgaila ansamblio teritorijoje numatė akmens mūro oranžeriją. Tapybiškas akmens ir kalkių skiedinio plokštumų vaizdas joje sutelktas į uždarą kolonų portiką. Architektas suprojektavo ir gražų landšaftinį sodybos parką.

Šiaulėnų Šv. Onos bažnyčia (1857 m., Radviliškio rj.) – platokas dvibokštis plytų statinys – yra klasicizmo, gotikos ir romaninio stilių jungtis. Bažnyčia stačiakampė, bazilikinė trinavė. Jos fasaduose akcentuotas statinio įvairiastiliškumas: plytų sienos fone aiškiai skamba tinkuotos orderio detalės – pastogių karnizai su modiljonais, šoninių įėjimų dorėninės kolonėlės su frontonais ir gotikos stiliaus ženklai – nubalinti kontraforsai, arkbutanai. Vabalninko Švč. Mergelės Marijos ėmimo į dangų bažnyčioje (Biržų rj.) F. Rimgaila, atsižvelgdamas į esamą interjerą, sukūrė klasicistinių ir barokinių formų didįjį altorių. Telšių Šv. Antano Paduviečio bažnyčiai, derindamasis prie jos barokinių formų, suprojektavo bokštą ir vartus.

F. Rimgailos kūryba įdomi ne tik originalia klasicizmo–gotikos ar klasicizmo–baroko stilių sinteze. Jo projektuotos architektūros formose bei detalėse savitai išreikšta europietiška mąstysena ir pagarba krašto tradicijoms.

F. Rimgailos pažiūras atspindi garsioji diskusija su jo mylimu mokytoju K. Podčašinskiu apie tai, ar architektūra priklauso meno sferai.[25] Kritikuodamas K. Podčašinskio nuostatą, kad architektūra tėra taikomasis praktinis mokslas, F. Rimgaila skelbė, kad tai svarbi meno sritis, ne tik tenkinanti praktinius poreikius, bet ir formuojanti žmogaus estetinį skonį, emocijas, pilietinius idealus. F. Rimgaila sveikino naują architektūrą, kuri, jo žodžiais tariant, neapsiribojo antikos tradicijų kartojimu, bet žvelgdama į priekį pažino įvairių laikų savo ir kitų šalių laimėjimus, kūrybingai juos panaudojo.

Karolis Gregotovičius (1799–1848 m.) studijavo Vilniaus universiteto Architektūros katedroje. Baigęs studijas, 1825 m. tapo Universiteto architekto K. Podčašinskio padėjėju. 1832–1844 metais dirbo Vilniaus gubernijos architektu. Gubernijos vadovybė nebuvo patenkinta jo veikla, ir K. Gregotovičius išvyko iš Lietuvos.

Lietuvoje architektas tvarkė urbanistinius reikalus, projektavo įvairios paskirties pastatus. Vienas pirmųjų atsigręžė į romantizmo pamėgtus akmens mūro pastatus – ypač sakralinę architektūrą (varpines, klebonijas, bažnyčias).

K. Gregotovičiaus sukurtos varpinės paprastų planų ir siluetų, primenančios medinę liaudies architektūrą. Ukmergės varpinė (1838 m.) keturkampė. Jos plačių sienų apatinė dalis išmarginta natūralių lauko akmenų, skaldos ir šviesių kalkių raštu. Tik viršutinis atviras tarpsnis su varpais – medinių konstrukcijų. Panašiai suprojektuotos grakščios Pabaisko (Ukmergės rj., 1842 m.) ir Giedraičių (Molėtų rj., XIX a. vid.) varpinės, tik nežymūs niuansai skiria jų bendras formas ir medines dalis, pavyzdžiui, Giedraičių varpinės akmeninius fasadus pagyvina raudonų plytų kampai ir angų apvadai.

K. Gregotovičius suprojektavo Strūnaičio, Nedingės (1841 m.), Viekšnių bažnyčias, Tauragės evangelikų liuteronų maldos namus, parengė Nemenčinės bažnyčios (1843 m.) ir Kruonio unitų cerkvės restauravimo projektus. Juose dar randama klasicizmo stiliaus orderio elementų. Būdingiausias lapidinės architektūros pavyzdys – Strūnaičio Šv. Petro ir Povilo bažnyčia (Švenčionių rj., 1844–1848 m.). Fasadai sumūryti iš natūralių lauko akmenų ir skaldos. Jų faktūrą, santūrias spalvas paįvairina baltai nutinkuotos pagrindinio fasado puskolonės, piliastrai ir antablementas su romantizmui būdingu arkatūriniu frizu. Nišos ir langai tarp šoninių

fasadų tinkuotų menčių paryškinti pusapskritėmis arkomis bei apvadais. Bažnyčios formos patikslintos tinkuotais ir rustuotais kampais. Panašūs fasadų akmens mūro ir tinkuotų orderinių dalių deriniai to paties architekto projektuotuose Tauragės evangelikų liuteronų maldos namuose (1843 m.). Kiek kitoks siluetas, nes pagrindinis fasadas čia užbaigtas lieknu keturkampiu bokštu.

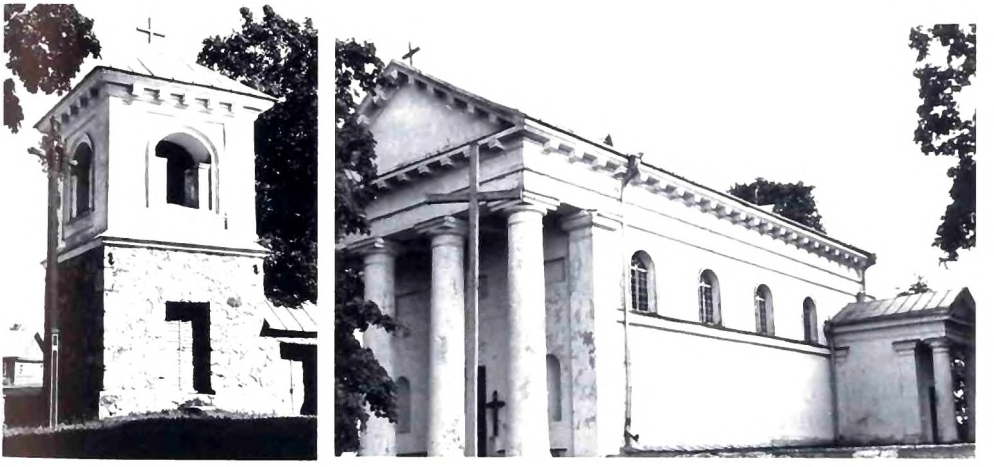
Klasicizmo formas K. Gregotovičius rimčiau panaudojo nesudėtingame Nedingės sakralinių pastatų ansamblyje – Švč. Trejybės bažnyčia, varpinė, klebonija (Alytaus rj.), statytame 1841–1845 metais. Sunkių proporcijų pagrindinis bažnyčios fasadas akcentuotas keturių dorėninių kolonų portiku su trikampiu frontonu ir antablementu. Savitai interpretuotas orderis klebonijos pastate. Varpinės pirmasis tarpsnis akmenų mūro, antrasis – tinkuotų plytų.

Vilniuje K. Gregotovičius daugiau užsiėmė rekonstravimo darbais (karmelitų vienuolyno noviciatas, 1836 m., ir kt.).

Naudodamasis 1812 m. albumo tipiniais pavyzdžiais, K. Gregotovičius 1839 m. suprojektavo laisvų klasicistinių formų Voinickio namą (dab. Rašytojų g. 6), XIX a. antrojoje pusėje sujungtą su kitu namu ir perdirbtą.

Pabaisko varpinė. 1842

Kazimieras Chščonovičius (Chrzczonowicz, 1794–1871m.) ilgą laiką buvo Minsko gubernijos architektas. Projektavo klasicistinio bei ampyrinio stiliaus valdinius pastatus, gyvenamuosius namus. Pagal jo projektus pastatyta Minsko gimnazija, karo



Nedingės varpinė ir bažnyčia. 1841–1845

ir miesto ligoninės (1844 m.), teismo rūmai (1852 m.). Šie pastatai neišliko.

Neogotika itin nuodugniai domėjosi Vilniaus universiteto Architektūros katedros auklėtinis *Liucijus Vyganauskis* (1809–1886 m.). Lietuvoje L. Vyganauskiui neteko dirbti, tačiau jis buvo iš tų architektų restauratorių, kurių veikla skatino neogotikos įsigalėjimą Europoje ir mūsų krašte. Po 1831 m. sukilimo L. Vyganauskis išvyko į Prancūziją, apsigyveno Amjeno mieste. Susižavėjęs čionykšte katedra, dažnai ją piešdavo, mėgindamas išsiaiškinti konstrukciją ir formas. Dėl prancūzų romantikų susidomėjimo gotika L. Vyganauskio piešiniai atrinkti į parodą, jis pakviestas į Paryžių ir ėmė bendradarbiauti su įžymiu architektu restauratoriumi Žanu Baptistu Lasusu (Jean Baptiste Lassus). Pastarasis L. Vyganauskiui pavedė prižiūrėti gotikos pastatų konservavimo ir restauravimo darbus. Nuo 1839 m. jis prižiūrėjo Paryžiaus Šventosios koplyčios, nuo 1845 m. – Dievo Motinos katedros restauravimą. Prancūzijos periferijoje konservavo ir restauravo Nanto (Nantes), Šalono (Chalons), Muleno (Moulin), kitų miestų bažnyčias, šiaip statinius. Kartu su Ž. B. Lasusu projektavo naujus pastatus: bažnyčią Paryžiaus Beviljė dalyje, vizitiečių vienuolyno namus Monparnase, reprezentacinius rūmus kunigaikščiui Saltykovui Eliziejaus laukuose. Mirus Ž. B. Lasusui, L. Vyganauskis pradėjo bendradarbiauti su dideliu gotikos žinovu, garsiu architektūros istoriku bei teoretiku, architektu restauratoriumi Viollet Le Duc. Iš pradžių dirbo prie tos pačios Paryžiaus Dievo Motinos katedros, prie ištirtos Amjeno ir Reimso katedrų, nuo 1858 m. – prie Pjerefono (Pierrefonds) pilies mokslinio tyrimo darbų, vadovavo pilies restauracijai. Padarė tikslų Pjerefono pilies modelį, kuris buvo daug kartų eksponuotas ir publikuotas spaudoje. L. Vyganauskio pasiūlymu ir jam vadovaujant atlikti Šartro (Chartres) ir Le Manso katedrų, Barle–Diuko (Bar Le Duc) koplyčios ir dar kai kurių pastatų atnaujinimo darbai.

L. Vyganauskis rinko straipsnius apie gotiką, ruošė mokslinį darbą apie šio stiliaus konstrukcijų ir meninių formų ypatybes. Laiškuose į Lietuvą pakiliai rašė apie negęstančią gotikinės architektūros vertę. Sutikęs Paryžiuje tautiečius, L. Vyganauskis žadėjo grįžti į Lietuvą, konservuoti ir restauruoti jos pilis.

Romantizmo sąjūdis Lietuvoje atkreipė visuomenės dėmesį į Trakų pilį ir kitus apleistus istorinius pastatus. *Liudvikas Glovackis* (g. 1768) vienas pirmųjų susirūpino senų pastatų restauravimu. Jis rinko medžiagą Lietuvos architektūros istorijai, domėjosi praktiškais statybos klausimais. Būdamas Trakų dominikonų vienuolyno vyresniuoju, paruošė vienuolyno ir bažnyčios restauravimo projektus, vadovavo restauravimo darbams (1823–1825 m.).

Dvarų sodybų kompleksai

Carizmo laikais bajorijai priklausė beveik 70 % žemių. Dideles valdas tebeturėjo Radvilos, Sapiegos, Oginskiai, Potockiai, Tiškevičiai, Tyzenhauzai, Ropai, Pliateriai, Karpiai, kitos giminės. Daugelis vietinių bajorų dėl politinių priežasčių prarado žemes, į konfiskuotus ir į buvusius valstybės dvarus skatinti keltis rusų dvarininkai.

Buvo plečiami ir rekonstruojami seni dvarai, statomi nauji – jiems parinkdavo tapybiškas vietas netoli didesnių kelių. Dvarų sodybos tenkino ne tik ūkinius, bet ir reprezentacinius poreikius, todėl rūpintasi visos teritorijos išvaizdumu ir ansambliškumu.

Dvarų sodybų kompleksai – tai puošni gyvenamoji zona, kuklesnė ūkinė arba gamybinė ir parkas – ansamblį vienijanti, akcentus paryškinanti terpė.

Rūmai – ansamblio šerdis, ryškiausia ir meniniu požiūriu įdomiausia architektūra. Klasicistinių rūmų planas taisyklingas stačiakampis. Rūmai dažniausiai dviaukščiai arba vieno aukšto su mezoninu. Pagrindiniuose jų fasaduose centras nurodomas akcentuotais, nuo sienos atitrauktais portikais (kartais jų yra ir šoniniuose fasaduose). Užpakalinė namo dalis kuklesnė, su terasa ar balkonu. Puošybai naudoti įvairūs orderiai. Langai stačiakampiai, kartais viršuje suapvalinti, paryškinti tiesiais ar trikampiais sandrikais. Mediniuose statiniuose akivaizdus liaudies architektūros poveikis – jis pastebimas pastatų struktūroje ir proporcijose (dvigaliai namai su prieangiais, aukšti stogai), dekore (lentelėmis apkaltos durys, langų puošyba).

Ampyro stiliaus rūmuose išliko stačiakampis planas ir simetriška kompozicija. Tipiškas rūmų akcentas – į antrąjį aukštą užkeltas portikas, pirmojo aukšto prieangis su atvira arkada.

Romantizmo architektūroje pamėgti asimetriško, netaisyklingo plano statiniai, nors išliko ir iš ampyro perimta simetriška kompozicija. Esama vienaaukščių su mezoninais, dviaukščių, triaukščių rūmų. Stilių jungtį ženklina klasicizmo–baroko sintezė, klasicizmo ir gotikos, gotikos ir romaninio stilių citatos. Klasicistinis orderis modifikuotas, svarius portikus keičia prieangiai ir atviros arkados. Efektinga romantinių statinių detalė – asimetriškai iškeltas belvederis. Populiariausi gotikos skoliniai – įvairiopos gotikinės arkos, esama paralelių su vėlyvąja anglų gotika – Tiudorų pilių apybraižos, arkos, sudėtingai iškarpyti stogų bokšteliai. Iš romaninio stiliaus perimti masyvūs kuorai su kampiniais bokšteliais, dantyti jų ir sienų kraštai.

Rūmų interjerai atspindi laikotarpio stilių kaitą. Klasicistinių rūmų reprezentacinės patalpos išdėstytos pirmajame aukšte, visos jos tęsiasi anfilada – salės, valgomieji, svečių kambariai; šeimininkų gyvenamieji kambariai būdavo mezonine.

Ankstyvojo klasicizmo interjeruose apstu rokoko detalių. Tik palaipsniui jų vietą užima antikinės formos – tiesios, rokokinio grakštumo dar turinčios linijos. Interjerai ramūs ir aiškūs, atsirado dalių pusiausvyra, harmoningos proporcijos, sienų ir lubų architektoninis skaidymas. Plokštumos aprėminamos ir pabrėžiamos. Sienas viršuje juosia antablementai su puošniais frizais ir karnizais. Profiliuotos tiesios linijos papuošė rozečių, reljefinių medalionų, vinječių akcentais. Didesnių salių sienas skaido piliastrai, puskolonės, netgi laisvai stovinčios kolonos. Lubų plafonai dekoruoti augalinių motyvų lipdyba. Durys kartais akcentuotos abipus stovinčiomis kolonomis ir ryškiu archivolto lanku. Krosnys baltų arba pilkų dekoratyvinių (kartais figūrinių) koklių, židiniai marmuriniai. Sienos dekoruotos pastelinių spalvų (baltos, citrininės, kreminės, melsvos, rožinės) subtiliais motyvais. Auksuota gan santūriai.

Interjerai kiek pakito, architektams susidomėjus ampyru. Ampyro interjerai pasižymi šaltu iškilmingumu, išbalansuota dalių pusiausvyra. Lubos puoštos kesonais, dekoratyviai aprėmintos durys ir židiniai. Aprėminimuose elipsės forma dažniau keista apskritimais arba pusapskritimiais. Kartais sienos ir lubos dekoruotos Pompėjos tapybos pavyzdžiu. Ampyro stiliaus kambariai dažyti baltais arba švelniai gelsvais, rečiau – mėlynais, žaliais tonais, detalės paryškintos sidabru, blausiu auksu, Pompėjos raudona spalva.

Romantizmo stiliaus pastatų vidaus erdvė dinamiška, interjerai apipavidalinti laisviau, jaukiau. Juose būta daug medienos, kai kurios patalpos tapetuotos spalvingais šilkais. Dažniausiai sienos dengtos medžio paneliais su geometrinių bei augalinių raštų intarsijomis arba reljefiniais drožiniais; medžio reljefų būta ir frizuose. Grindys klotos ornamentuotu parketu. Intriguojančią romantišką atmosferą kūrė rytietiškai įrengti kabinetai, šeimininkų surinktos kolekcijos –

šarvų ir ginklų rinkiniai, medžioklės trofėjai, taikomosios dailės kūriniai, paveikslais apkabinėtos sienos.

Dvarų sodybų pagalbiniai pastatai mūriniai, mediniai, sukrauti iš lauko akmenų, krėsti iš molio. Juose klasicizmo požymiai silpnesni, didesnė liaudies statybos įtaka. Stiliaus apraiškos ryškesnės tuose pastatuose, kurie arčiau rūmų: oficinose, žirgynuose, svirnuose, ledainėse ir kt. Tarnų gyvenamosios oficinos vienaaukštės arba dviaukštės, stačiakampio plano, simetriškų fasadų, su kolonadomis. Kolonų eile arba 2–4 kolonomis puošti ir žirgynai, svirnai, nors jų architektūroje dažniau pasitenkinta puskolonėmis, kolonėlėmis. Klasicizmo bruožų taip pat aptinkama apvaliose arba kvadratinėse nedidukėse ledainėse.

Kai kurie gyvenamosios zonos statiniai ir dauguma ūkinių (gamybinių) trobesių mūryti iš lauko akmenų (lapidiniai), puošti įvairiaspalve akmens skalda. Iš akmens sumūryti vienaaukščiai ir dviaukščiai svirnai, grūdų sandėliai, tvartai, daržinės, kluonai, aludės (bravorai), kalvės, malūnai – gausiausias romantizmo architektūros poskyris. Konstrukciniai klasicizmo laikmečio elementai juose dažnai sieti su gotikiniais ir liaudiškaisiais. Atsižvelgiant į romantizmo principą, čia sumaniai panaudoti konstrukciniai ir dekoratyviniai medžiagų skirtumai, jų faktūros ir spalvų deriniai. Netgi toje lapidinėje architektūroje, kur dar vyrauja klasicizmas, yra romantiško laisvumo, gyvybingo ir įvairaus dekoro. Pastatų originalumą sąlygojo skirtingų formų, atspalvių ir faktūrų akmenų montažas, jų santykis su kalkių skiediniu, plytomis sumūrytų angų ir kitokių detalių panaudojimas.

Dvarų sodybų parkai įvairaus didumo, aprėpia vidutiniškai 5–10 ha plotą. Parkais norėta sukurti žmogų atpalaiduojančią poilsio erdvę, puošti aplinką, jie virto viso dvaro sodybos ansamblio „jungiančiąja grandimi".

Klasicizmo ir romantizmo epochai būdingi peizažiniai (angliškieji) parkai XVIII a. antroje pusėje – XIX a. pradžioje paplito Europoje, Rusijoje. Dvasinį peizažinių parkų poreikį skatino sentimentalizmo literatūra ir romantizmo ideologija, praktinius pagrindus siūlė speciali lektūra. Vilniuje išleistos dvi reikšmingos knygos: Stanislovo Bonifaco Jundzilo „Apie sodininkystės meno ypatybes" ir Juozapo Strumilos „Šiaurės parkai".[26]

Peizažiniame parke aiškioms klasicizmo architektūros formoms priešinama laisva aplinkos konfigūracija. Dvarų sodybų parkai glaudžiai supa rūmus ir kitus pastatus, dažnai pereidami į natūralų mišką. Vengiama tiesių takų ir alėjų, panaudojami vietos reljefo nelygumai – kiek pabrėžiami ar net dirbtinai sukuriami. Medžiais, pasodintais grupėmis atsižvelgiant į rūšį ar atspalvį, akcentuojamas žaliųjų masyvų reljefas ir tapybiškumas. Stengtasi, kad pro žemesnius medžius bei krūmus matytųsi toliau augantys. Panašiai buvo želdinami ir gėlynai prie rūmų. Svarbus kompozicinis ir estetinis momentas parkų teritorijoje – vandens telkiniai: dirbtinos užtvankos, upeliai, kanalai. Lietuvos peizažiniai parkai nebuvo perkrauti puošyba, bet ir juose statyta parkų architektūra (ermitažai, pergolės, altanos, rytietiški statinukai, griuvėsiai), būta skulptūrų.

Peizažinių parkų Lietuvoje nėra daug. Kur kas dažniau pasitaiko mišrūs parkai, jungiantys iš baroko užsilikusią reguliarią tvarką su laisvesne peizažine. Paprastai geometriškai tvarkoma centrinė parkų dalis: išryškinama kompozicijos ašis, sutampanti su rūmų simetrijos ašimi, į rūmus vedančia tiesia alėja atveriama didinga perspektyva, rūmų apžiūrai paliekama erdvė, kurioje neretai komponuojamas parteris, alėjos ir svarbesni takai tiesiami statmenai vienas kitam arba spinduliais iš centro. Ši tvarka taikyta arčiau rūmų esančiai teritorijai, visas kitas plotas – peizažinio planavimo.

Dvarų sodybų kompleksai – turtingas klasicizmo ir romantizmo paveldas. Visi jie

įvairūs, įvairiopo dydžio ir sudėties, skirtingai įsikūrę gamtovaizdyje.

Gerai išlikęs Komarų Raguvėlės dvaro sodybos ansamblis (Anykščių rj., XVIII a. pab.–XIX a. pr.). Abipus Juostos upės įkurtame trijų dalių komplekse akivaizdūs reguliaraus planavimo požymiai. Pagrindinės ansamblio dalies akcentas – dviaukščiai rūmai su keturių dorėninių kolonų portiku, užsibaigiančiu trikampiu frontonu. Priešais – parteris, jo kairėje – vienaaukštė oficina su keturiomis jonėninio orderio kolonomis centre, dešinėje – vienaaukštė ratinė su keturiomis puskolonėmis priešakiniame fasade. Už parterio ir kelio stovi du aštuoniakampiai svirnai, puošti piliastrais ir horizontaliu karnizu, perdengti kupolais. Į vakarus nuo jų alėja veda į antrąją komplekso dalį – miestelį. Jos ašyje baltuoja vienaaukščiai užvažiuojamieji namai su parduotuvėmis, užkandine, nakvynės kambariais. Jų fasadas paįvairintas aštuonių suporintų toskaninių kolonų portiku. Trečioji dalis – už Juostos upės ir želdinių ploto. Tai margi akmens, raudonų plytų ir balto tinko ūkiniai bei gamybiniai pastatai: aludė (bravoras) su dekoratyviniais bokšteliais kampuose, daržinės, kluonai, tvartai, vandens malūnas. Už tilto, prie pat kelio į Raguvą stovi baltai tinkuota, vėliau statyta Komarų koplyčia-mauzoliejus.

Sutelktos klasicistinės formos pastebimos barono Vilhelmo fon Ropo Pakruojo dvaro sodyboje. Ji pastatyta XVIII a. pabaigoje–XIX a. pirmaisiais dešimtmečiais dešiniajame Kruojos krante. Tai savito planavimo, įdomios, įvairios architektūros ansamblis. Visos jo formos orientuotos į centrinę, dvi atšakas turinčią ašį. Sodybos kompozicijos šerdis – sunkoki dviaukščiai rūmai su 6 dorėninių kolonų portiku, užsibaigiančiu antablementu ir baliustrada. Rūmų galuose virš terasų iškelti 4 dorėninių kolonų portikai. Šiaurės rytų fasado centrinį rizalitą skaido suporinti ir pavieniai piliastrai. Gražiausia interjero patalpa – keturkampė elipsinė, kolonada apvesta šokių salė, jos veidrodiniai skliautai ištapyti kesonais su rozetėmis, o frizas – augaliniais motyvais.

Rūmų zonoje į rytus už kelio yra žirgynas ir daržovių saugykla (vienintelis, neskaitant rūmų, tinkuotas mūro statinys). Už ovalaus, priešais rūmus esančio parterio prasideda mūro tvora atskirta ūkinė teritorija. Platų šios dalies kiemą iš abiejų pusių juosia arkadomis sujungti, sublokuoti ūkiniai pastatai ir oficinos (kiti pagalbiniai statiniai patraukti toliau į pietus, už didelio tvenkinio). Priešingoje, šiaurinėje sodybos pusėje išsidėstę gamybiniai trobesiai. Šiaurinės dalies puošmena – vandens malūnas,

Raguvėlės dvaro rūmų portikas ir svirnas. XVIII a. pab.–XIX a. pr.

mūrytas iš lauko akmenų ir dolomitų, su baltai tinkuotais orderio elementais ir angų apvadais. Analogiškai tamsaus akmens ir balto tinko dermė taikyta visiems su centrine ansamblio ašimi susijusiems statiniams. Nuošalesni trobesiai netinkuoti.

Pakruojo dvaro rūmai. XVIII a. pab.–XIX a. pr.

Pakruojo dvaro kiemo arkada

Cirkliškio dvaro rūmai. 1823–1830

Cirkliškio dvaro ledainė

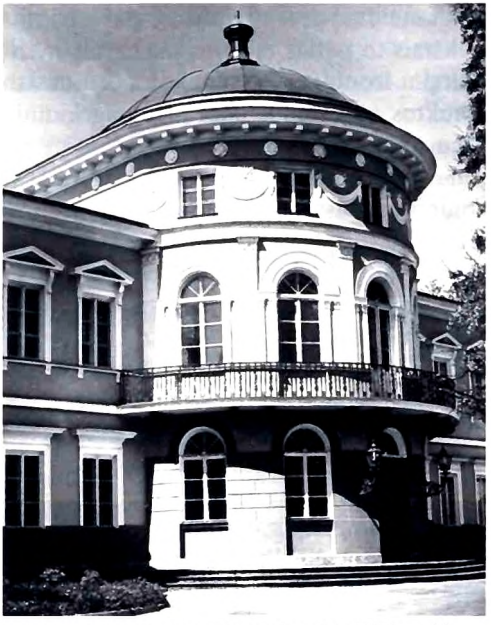
Mostovskių statydinto Cirkliškio dvaro (Švenčionių rj.) parkas – dar viena peizažinio ir reguliaraus planų jungtis. Parke yra centrinė, medžiais apsodinta alėja, vedanti link rūmų ir iš toli atverianti vaizdą į juos; ši alėja sutampa su ansamblio kompozicijos ašimi. Vakarinėje parko dalyje yra kitas medžiais apsodintas įvažiavimas. Jis tarsi skiria peizažinę dalį nuo reguliariosios. Čia šakojasi pasivaikščiojimų takas į Perkūnkalnį, netvarkingai rangosi į ežerą įtekantis upeliukas, telkšo didelis tvenkinys.

Dvaro rūmai (1823–1830 m.) – savitas dviaukštis, stačiakampis vėlyvojo klasicizmo statinys. Kiemo pusėje – 6 dorėninių kolonų portikas su trijų dalių antablementu, priešingame fasade – rizalitas, paįvairintas aukštais to paties orderio piliastrais ir trikampiu frontonu. Portiko kolonos tiek atitrauktos nuo sienos, kad prie pagrindinio įėjimo galima laisvai privažiuoti iš šono. Įėjimai yra ne tik ilgųjų fasadų centre, bet ir šoniniuose fasaduose. Rūmų išorė santūri, sienos tolygiai suskaidytos langais, pirmojo aukšto langai dvigubai aukštesni už antrojo. Vidaus reprezentacinės patalpos sujungtos tarpusavyje anfiladine ir koridorine tvarka. Už vestibiulio – didžiulė salė, kurios durys veda į parko pusėje esančią terasą. Didžiosios patalpos kairėje – mažoji salė, dešinėje – valgomasis. Šiose patalpose buvo židiniai, meniškas grindų parketas, reljefiniai plafonai, karnizai, rozetės, kitokios gipsatūros su augaliniais motyvais. Antrasis, koridorinės sistemos aukštas buvo gyvenamas. Jo puošyba neišliko.

Cirkliškio ūkiniai pastatai klasicistinių formų, mūryti iš skaldytų lauko riedulių. Klasicistinės rotondos plano ledainė – kuklus, patrauklus statinys, kurio vienintelė puošmena yra kūginis stogas su nusmailintu bokšteliu. Stačiakampė, dvišlaičiu stogu dengta kalvė jau padailinta tinkuotais langų apvadais, įėjimo angą rėmina kresnos, supaprastintos, tinkuotos kolonos.

Baisogalos dvaro parkas (Radviliškio rj.), įveistas XIX a. viduryje – mišrus, lygaus landšafto. Rūmų teritorija taisyklingo planavimo, kitur laisvai vingiuoja takai ir alėjos, išsibarstę netaisyklingos formos pievelės. Abipus centrinės alėjos yra po tvenkinį, trečiasis – su dirbtine sala, tyvuliuoja parko gilumoje.

Originalūs Baisogalos dvaro rūmai, statyti rusų ampyro įtakoje (fligeliai – apie 1912 m.). Rūmai dviejų aukštų, su dideliais kampiniais rizalitais ir trijų tarpsnių centriniu rizalitu. Pastarasis pusiau rotondinės formos, dengtas kupolu. Centrinėje pastato dalyje yra šešių kolonų portikas, antrajame aukšte virstantis baliustrada apjuostu atviru balkonu–terasa. Interjere dvylika toskaninių kolonų supa



Baisogalos dvaro rūmų kiemo fasadas. XIX a. vid.

Baisogalos dvaro rūmų interjero fragmentas

impozantišką rotondinį vestibiulį. Reprezentacinėse patalpose taip pat panaudota orderio sistema: šokių salėje – dvylika korintinių kolonų, valgomajame – kesoninės lubos.

Iš ūkinių pastatų tik ratinė ir virtuvė klasicistinės. Kitkas jau romantiškos pakraipos – neogotikinis „olandiškas" vėjo malūnas už tvenkinio su dirbtine sala, liaudies statinius primenantys tvartai, arklidės.

Aukštosios Fredos dvaro sodyba – dar vienas vėlyvojo klasicizmo ansamblis. Rūmai sunkoki: dviaukščiai, su cokoliniu rustuotu aukštu, simetriški, su 4 toskaninių kolonų portiku; priešingame fasade simetriją ženklina nežymus rizalitas.

Įdomiausias šiame ansamblyje – peizažinio planavimo parkas (nuo 1923 m. Kauno botanikos sodas), įrengtas Fredos žemių savininko, žemaičių bajoro Juozapo Godliausko iniciatyva. Parkas užėmė 30 ha plotą ir tęsėsi iki Nemuno šlaitų. Jį vagojo tiesūs ir lankstyti takai, reljefą įvairino kalneliai, tvenkiniai. Du didieji tvenkiniai žiūrint iš aukštai anuomet buvo atvirkščios G ir J raidžių formos – pagal užsakovo inicialus (G raidę paryškinęs dirbtinis pusiasalis 1923 m. buvo perkastas ir tapo sala).

Dvarų sodybų savininkai dažniau pasitenkindavo vienaaukščiais pastatais. Mykolo Tiškevičiaus Nemėžio komplekso rūmai (Vilniaus rj., XIX a. 3 d-metis) – lyg ir tarpinis variantas tarp vienaaukščių ir dviaukščių pastatų, nes ryškus cokolis sudaro atskiro aukšto įspūdį. Centre cokolį dengia platūs laiptai, atsiremiantys į keturių dorėninių kolonų portiką ir verandos rizalitą. Priešingame fasade prie plataus rizalito glaudėsi trijų arkų remiama medinė veranda. Šumsko dvaro rūmai, priklausę Šumskams (Vilniaus rj., XIX a. I pusė), vienaaukščiai, su mezoninu ir keturių toskaninių kolonų portiku, paaukštinančiu pastatą ir pabrėžiančiu jo simetriją. Iš stačiakampio statinio išsišauna ovali salė ir atvira terasa su laiptais. Turtingai dekoruotas rūmų vidus.

Ir Nemėžio, ir Šumsko dvarų statiniai surikiuoti apie taisyklingos formos kiemus. Panašiai komponuotas ir XIX a. pradžios Čiobiškio dvaro ansamblis (Širvintų rj.): ūkiniai pastatai pasukti į rūmus šonais, tarp jų ir gyvenamosios reprezentacinės dalies įsiterpia didelė kvadratinė, gėlėmis apsodinta aikš-

tė. Rūmai su mezoninu. Kuklioms fasado plokštumoms priešina turtingas portikas, o fasadą sutaurina frizas ir karnizas su modiljonais.

Minėtų klasicistinių rūmų pirmajame aukšte būdavo reprezentacinės patalpos: salės, valgomieji, svečių kambariai. Visi jie tęsėsi anfilada. Šeimininkai gyveno mezonine. Reprezentacinių kambarių lubas puošė dekoratyvinė tapyba arba lipdyba, grindis – parketo raštai. Krosnys buvo baltų arba pilkų dekoratyvinių koklių (kartais su figūromis), židiniai marmuriniai.

Naują romantinę mąstyseną atspindi Belvederio dvaro sodybos kompleksas (Jurbarko rj., parkas XIX a. pradžios, rūmai statyti apie 1830–1840 metus, remontuoti 1880 m.). Parkas peizažinis, pereinantis į natūralų mišką, aukštų šlaitų terasomis besileidžiantys laiptai veda į Nemuno slėnį. Vienintelis šios tapybiškos vietos „pažeidimas" – į rūmus įsirėmusi tiesi alėja. Ant Nemuno kranto stovintys rūmai taisyklingų klasicistinių formų, statyti italų vilų pavyzdžiu. Naujas tendencijas rodo savitas asimetriškas planas, sudėtinga tūrių konfigūracija, neogotikos elementai – smailiaarkiai rizalitų langai su archivoltais ir masverkais, arkatūriniai frizai. Trijų aukštų rūmų siluetą vainikuoja masyvių proporcijų triaukštis bokštas–belvederis. Reprezentacinės patalpos išdėstytos centriniame rizalite, į kurį veda puošnios ąžuolinės šiaurinio fasado durys. Iš antrojo aukšto reprezentacinių patalpų galima išeiti į atvirą terasą, įrengtą ant oranžerijos stogo.

Rūmų patalpos išdėstytos labai įvairiai, turtingai apipavidalintos. Antrojo aukšto reprezentaciniai kambariai buvo tapetuoti šilkais, o sienų apačią juosė ąžuolinės, brolių Zokų sukurtos boazerijos. Lubas puošė tapytos rozetės ir stiuko lipdiniai, mozaikinės grindys buvo sudėtos iš įvairaus atspalvio parketo. Šokių salės kampuose stovėjo romantizmui būdingos bronzinės maurų statulos, laikiusios kandeliabrus. Kabojo

Nemėžio dvaro rūmai. XIX a. III d-metis

Belvederio dvaro rūmai. Apie 1830–1840

krištolinis, violetinio atspalvio sietynas. Stovėjo Liudviko XVI stiliaus baldai. Kortų kambaryje išliko lubų plafonas su subtiliai ištapyta rozete ir parketas su kortų vaizdų intarsijomis. Rūmuose tebėra tamsaus marmuro židinys, baltų koklių krosnys, medinių laiptų bei parketo dalys, lubų dekoro liekanos.

Kituose dvaro statiniuose taip pat pastebima dviejų stilių sąveika. Klasicizmas ir neogotikinės formos persipina koplyčioje–mauzoliejuje, statytame XIX a. pabaigoje. Smailiaarkiai langai įkomponuoti į klasicistiniais piliastrais sudalytus tarpuangius, romantiškas raudonų plytų ir šviesaus tinko plokštumų derinys. Neogotikai būdingų architektūros detalių yra ir mūriniame dviaukščiame svirne.

Efektingas romantinių polėkių atspindys buvo Vaitkuškio dvaro rūmai (Ukmergės rj.), statyti 1856–1862 metais pagal savininko Stanislovo Kosakausko projektą, padedant architektui B. Pavlovskiui. Sudėtingo silueto, grakštūs neogotikiniai rūmai atrodė tarsi pilaitė ir puikiai atspindėjo to meto dvasią bei skonį. Laiptuoto silueto centrinį korpusą vertikaliai dalijo daugiakampiai profiliuoti tiudoriški bokšteliai ir dekoratyvios mašikulos. Šią dalį vienaaukštė galerija jungė su masyviu keturkampiu belvederiniu bokštu kairiau fasado. Trijų tarpsnių bokšto viršų puošė „kabantys" cilindriniai bokšteliai. Stogą dengė dantyti parapetai ir baliustrados. Rūmų langai, angos ir apvadai buvo anglų gotikos stiliaus. Tačiau ir šioje dinamiškoje architektūroje išliko klasicistinis mąstymas: pernelyg griežta langų tvarka, vertikalias linijas stabdantys horizontalūs padalijimai, lygios fasadų plokštumos.

XIX a. 4–8 dešimtmečiais intensyvios statybos vyko Tiškevičių Raudondvaryje (Kauno rj.). Renesansiniai rūmai, sudegę 1831 m., 1834–1840 metais atstatyti ir praplėsti: atsirado mezoninas, priestatas su bokšteliais pietiniame rūmų gale, paaukštintas bokštas, jame įrengta žvalgos aikštelė su kuorais. Rūmų siluetas tapo gyvesnis, tačiau statinio eksterjere išsaugotos lakoniškos formos ir senovinė didybė. Kur kas įvairesnės romantiškos nuotaikos viešpatavo rūmų viduje. Raudondvario 1832–1855 metų inventoriuose randami ne tik vertingesnių daiktų aprašai, bet ir detalus visų patalpų apibūdinimas: tapetų spalva ir piešinys, medžio apdaila, baldų išdėstymas ir pan. Rūmų hole prie laiptų stovėjo du šarvuoti riteriai su kardais, greta – dvi lokių iškamšos, apkabinusios nulaužtų pušų kamienus. Vestibiulyje stovėjęs dar vienas viduramžių riteris, kybojo paukščių ir žvėrių galvų iškamšos, buvo eksponuojami šarvai, šalmai, ginklai, kuokos, kiti senoviniai daiktai. Antrajame aukšte, viename iš didžiųjų kambarių buvo įrengtas „rojaus sodas" su Adomo ir Ievos statulomis. Medinėse dėžėse augo obelaitės, apelsinmedžiai, citrinos medeliai. Persiškame ir arabiškame kabinete kabėjo rytietiški ginklai, kitose patalpose buvo Tiškevičių giminės relikvijų, kitokių vertybių muziejus. Visų geresnių kambarių sienas puošė tapybos darbai ir įrėmintos fotografijos, koridoriai buvo nukabinėti senovinėmis graviūromis.

XIX a. 4–ajame dešimtmetyje tvarkytas visas Raudondvario sodybos kompleksas: 1839 m. pastatyta klasicizmo ir neogotikos formų oranžerija, 1840 m. – šiaurinė

Vaitkuškio dvaro rūmai. 1856–1862

oficina ir pietinės antrasis aukštas (1839 m.); abiejų oficinų pirmojo aukšto ir iškyšų langai įgavo žaismingą neogotikinį pavidalą, buvo paryškinti balto tinko apvadais. 1856–1860 metais pastatyta arklidė–ratinė – U raidės plano, darnus, išradingas, neogotikinis plytų statinys. Jį projektavo iš Prūsijos kilęs architektas *Jokūbas Voleris* (1813 – apie 1847 m.), paruošęs ir Raudondvario bažnyčios projektą. Visi pagalbiniai statiniai paryškina mišraus parko reguliariąją dalį: oficinos kyla pačiame parko viduryje, lygiagrečiai su rytuose esančiais rūmais ir vakaruose – arklide–ratine; oranžerija įsiterpia tarp arklidės ir šiaurinės oficinos, pasisukdama į šią stačiu kampu. Parko plotai už ūkinio ir švariojo kiemų ribų – peizažiniai. Visą aukštoje terasoje išsidėsčiusį ansamblį iš trijų pusių supa miškingi šlaitai.

Akmens mūro ansamblių romantizmas paliko nedaug. Vieno iš tokių būta Panemunio dvaro sodybos komplekso (Rokiškio rj., XIX a. vid.). Jo lapidinė architektūra kūrybingai priglobė klasicizmo, gotikos, romantinio stilių apraiškas. Dvaro sodyba įsikūrusi romantizmui būdingoje erdvėje, tapybiškoje istorinėje vietoje – piliakalnio su išlikusiais XVI–XVII a. įtvirtinimais papėdėje, greta Nemunėlio salos. Parke išdėstyti pastatai turi bendrų kompozicinių bruožų, nors visi jie skirtingų proporcijų ir siluetų, kitaip skaidytų fasadų. Įvairus jų dekoras ir angų sąramos. Dinamiško silueto rūmai (1850 m.) sumūryti iš plytų ir aptinkuotų akmenų. Juos sudaro trys lygiagrečiai išrikiuoti korpusai, sujungti vienaaukščiais fligeliais. Rūmų pietinis fasadas siejasi su tinkuota akmens mūro oranžerija, suskaidyta pailgomis suapvalintomis (kaip pilyse) arkinėmis angomis. Du žemi aštuoniakampiai bokštai oranžerijos kampuose užsibaigia dekoratyviais trikampiais kuorais. Bokštų sienas paįvairina siauri, vertikaliai pailginti langai ir apskriti, lyg šaudymo angos, langeliai. Kumetyno akmens mūrą puošia aukštas stogas, smailai nuskliausti langai ir stori tinkuotų plytų apvadai. Statinio kampus ir šonų vidurį sustiprina tinkuotos bei rustuotos mentės. Svirnų langai ir nišos taip pat gotikinės formos, skiriasi tik suapvalinta durų anga.

Dar vienas lapidinės architektūros pavyzdys – Mitriūnų akmens mūro rūmai (Panevėžio rj.), kurių klasicistinis pagrindas kontrastuoja su grakščiomis gotikinėmis arkomis. Fasadų kompozicijos darną užtikrina tolygiai pasiskirsčiusios žaismingos akmens plokštumos.

Klasicizmo laikotarpis paliko daug dvarų sodybų ansamblių, tačiau šis architektūros paveldas nėra labai įvairus. Provincijoje plito gan panašūs rūmų ir parkų modeliai, įkvėpti panašios respektabilumo sampratos. Laisvesnė klasikinio orderio interpretacija ir stilistinis paslankumas radosi kaip pereinamųjų laikotarpių (ankstyvojo, vėlyvojo klasicizmo) išdava, kaip romantizmo pastangos atitrūkti nuo klasicistinio pagrindo į kitų istorinių stilių glėbį.

Sakralinė architektūra

Klasicizmo epocha nėra turtinga bažnyčių. Jau XVIII a. pabaigoje nedaug beliko didikų, fundavusių bažnyčių statybą, dar labiau vietinė bajorija nusilpo XIX a. Katalikiškąją architektūrą imta riboti, Lietuva Rusijos imperijos sudėtyje buvo orientuojama į stačiatikybę. Laikmetis beveik nepaliko sakralinių ansamblių, pavienės bažnyčios buvo palyginti nedidelės. Jų architektūra mažai skyrėsi nuo pasaulietinės (1929 m. kun. Kazimieras Jasėnas rašė: „Nuėmus kryžių, bažnyčią galima palaikyti kinematografu“),[27] tačiau buvo kuklesnė už dvarų rūmus ar administracinius pastatus. Užsakovus, matyt, tenkino nepretenzingi statiniai, vangumo būta ir individualiose architektų pastango-

se, retą kurį įkvėpdavo originalesnė idėja. Tik laikotarpio tarp sukilimų architektūra sukaupė įvairesnį formų rinkinį, paklususi retrospektyvioms romantizmo tendencijoms.

Dauguma reikšmingesnių sakralinių statinių jau aptarta skirsniuose apie konkrečių architektų veiklą. Kitų bažnyčių architektūra stiliaus raidą atspindėjo analogiškai.

Ankstyvąjį klasicizmą ženklina baroko ir klasicizmo stilių jungtis. Vyrauja stačiakampiai planai, halinės erdvės. Didžiausia baroko formų sankaupa išliko bažnyčių interjeruose, tačiau barokas pastebimas ir statinių išorėje: dar pasitaiko bažnyčių su bokštais, laiptuotais frontonais, lanksčiomis dekoratyvinėmis linijomis. Pirmosios klasicizmo apraiškos drovios – orderis supaprastintas, suplokštintas, portikai prišlieti prie fasadų.

Periferijos brandžiojo klasicizmo stiliaus bažnyčios santūrios, ryškiai besiskiriančios (planais, konstrukcija, puošyba) nuo barokinių. Klasicistinių bažnyčių planai paprastų geometrinių formų (stačiakampio, rotondos), simetriški. Vidaus erdvė halinė trinavė, kartais vienanavė. Bažnyčių fasaduose dominuoja 4–6 kolonų toskaninio ar dorėninio orderio portikas su trikampiu frontonu, rečiau – portiką imituojanti iškyša. Sienas skaido piliastrai. Pasitaiko skulptūrų – pagrindinio fasado nišose arba virš frontono. Daugelio bažnyčių provaizdis – L. Gucevičiaus rekonstruota Katedra.

Brandžiojo klasicizmo bažnyčios nėra tokios ryškios vietovės dominantės, kaip baroko ar ankstyvojo klasicizmo sakralinė architektūra, tačiau ir jas statant vykusiai panaudotas aplinkos reljefas. Pagrindinis bažnyčios fasadas paprastai orientuotas į gatvę. Supanti šventoriaus siena atskiria ir atitolina bažnyčią nuo gatvės, sustiprina tūrio įspūdį. Varpinė dažniausiai stovi šventoriaus kampe, kartais abiejuose į gatvės pusę kampuose, pasitaiko atitrauktų į kiemo gilumą, orientuotų į šoninio fasado vidurį.

Klasicistinių bažnyčių interjerai santūroki. Lubos skliautuotos (skliautai cilindriniai, kryžminiai, kupoliniai), lygios medinės (tinkuotos), kartais kesoninės. Vidaus erdves dalija kolonos arba stulpai, sienas – piliastrai. Altorių formos panašios į portikų formas.

Brandųjį pakeitęs vėlyvasis klasicizmas inertiškai tęsė stiliaus tradicijas, bet pasireiškė laisvesne klasikinių kanonų traktuote, viena kita baroko detale (ar panašumu į ankstyvąjį klasicizmą), kartais – apsunkusiomis proporcijomis.

Didelį klasicizmo sakralinės architektūros skirsnį sudaro akmens mūro architektūra. Joje, kaip ir kitos paskirties lapidiniuose pastatuose, papildomą vizualinį efektą kuria tinkuotų orderio elementų sąskambis su grublėtomis, turtingų atspalvių sienomis. Kai kurios brandžiojo klasicizmo akmens mūro bažnyčios užmojais prilygsta plytinei to meto architektūrai, tačiau dažniau vietiniai akmeninių bažnyčių meistrai išsivertė be portikų ir kitos orderinės prabangos, klasicizmą deklaruodami tik pavienėmis detalėmis, piliastrų vertikalėmis, baltais angų apvadais.

Medinių klasicistinių bažnyčių architektūra panaši į mūrinių bažnyčių architektūrą, tačiau klasikiniu orderiu pasinaudota kur kas laisviau. Portikų frontonai aukštesni negu mūro bažnyčiose, virš jų kartais kyla bokšteliai, kolonos laibesnės (atitinkamai ir tarpai tarp jų didesni), visi orderio elementai schematizuoti. Statinių architektūroje pastebima liaudiška klasicizmo interpretacija, sodžiaus meno skolinių aptinkama portikų detalėse, durų ir langų puošyboje, frontonų vėjalentėse. Nesuvaržytas požiūris į klasicizmo normas atsispindi ir medinių bažnyčių planuose – esama daugiakampių (Griškabūdžio Kristaus atsimainymo bažnyčia, 1792–1796 m., Šakių rj.), kryžminių (Pivašiūnų Švč. Mergelės Marijos ėmimo į dangų bažnyčia, 1825 m., Alytaus rj.).

1845 m. rusų administracijos potvarkis, uždraudęs be leidimo statyti ir restauruoti

Pivašiūnų bažnyčia. 1825

bažnyčias, dar labiau apribojo sakralinės architektūros plėtrą. Amžiaus viduryje iškilo bažnyčių nedaug, tačiau romantizmo duota fantazijos laisvė atgaivino išsikvėpusią vėlyvojo klasicizmo architektūrą.

Romantizmo aplinka jautė silpnybę bažnytinei architektūrai: bažnyčia romantikams buvo ne tik maldos namai, bet ir menų sintezė, galimybė kurti architektūros, dailės, muzikos, giedojimo, teatralizuotų ceremonijų sandorą.

Romantiška klasicizmo jungtis su istoriniais stiliais ir pastarųjų kaita sakralinėje architektūroje įgavo kiek kitokį ritmą negu dvarų sodybose. Ne tik laikmečio mados, bet ir dvasiniai interesai nulėmė tai, kad bažnyčioms paskubėta grąžinti vertikaliai orientuotą siluetą. Šiam tikslui pasitarnavo klasicizmo ir baroko stilių sąlytis, aukštyn besistiepianti gotikinės išraiškos architektūra.

Plytinėje architektūroje esama įvairesnių istorinių skolinių (romanikos, renesanso, bizantiško, rusiško neostilių), tačiau anksčiau minėtos dvi kryptys išsikeroję plačiausiai. Klasicizmo dialogą su baroku atspindi stačiakampės trinavės halinės bažnyčios su barokinių bruožų plokščiais dvibokščiais fasadais, šykščiomis baroko detalėmis ir prie sienų priaugusia klasicistine apdaila. Klasicizmo ir gotikos jungtis įvairesnė, turtingesnė, nors schema visada panaši: klasicistinių planų, klasicistinės struktūros bažnyčios „aprengiamos“ pseudogotikine išore – 1–2 bokštais, kampiniais bokšteliais, kontraforsais, smailiaarkėmis durų ir langų angomis, arkatūromis ir pan. Kartais gotikinio piešinio dekorą nuosekliai ar kontrasto principu papildo orderio elementai, kitų istorinių stilių (ypač romaninio) linijos. Ši romantiškoji gotikos interpretacija dar nerangi, stokojanti grakštumo, tarsi žemi bažnyčių bokštai būtų pamauti ant plačių klasicistinių frontonų.

Kadangi visą XIX a. 3–7 dešimtmečių lapidinę architektūrą priimta laikyti romantine,[28] romantizmo regos lauke atsiranda „grynieji“ klasicistiniai akmens mūro statiniai – įspūdingos klasicistinės Onuškio ir Kalvių bažnyčios, vėlyvojo klasicizmo kūrinys – Eišiškių Kristaus žengimo į dangų bažnyčia (architektas Teodoras Narbutas, 1847–1852 m., Šalčininkų rj.), regioninės klasicizmo adaptacijos – pagal liaudiškas formas, liaudiškąją statybos techniką. Tačiau ir akmens mūro architektūroje skubotai įsigali improvizuota gotika. Tai bebokštės, vienabokštės, dvibokštės bažnyčios, stačiakampiai planai, vienanavės ar trinavės halinės erdvės, pakitimai gotikinėse konstrukcijose – kampų mentės vietoje kontraforsų, stamboki piliastrai, užsibaigiantys lieknais pinaklių pobūdžio bokšteliais ir pan. Visame kame aiškėja pastangos improvizuoti gotikos tema, dėstant nusmailintas arkas, tiesiant arkatūrines pastogių juostas, paaukštinant stogus ir iškeliant ant jų dekoratyvinius bokštelius. Romantizmas, patyręs įvairias stilistines metamorfozes, vis dėlto tenkinasi laisvu retrospektyvių stilių interpretavimu, nesistengdamas juos pakartoti.

Reikšmingiausiais bažnytinės architektūros pavyzdžiais jau domėtasi, gilinantis į konkrečių architektų veiklą. Dar keletas iškilių statinių turėtų papildyti bendrą sakralinės architektūros panoramą.

Ankstyvojo klasicizmo pavyzdys – Joniškėlio Švč. Trejybės bažnyčia (1792 m., Pasvalio rj.) – stačiakampė, trinavė bazilika. Bažnyčios fasadas kyla dviem tarpsniais ir užsibaigia keturkampiu bokštu. Barokas matomas fasado apybraižose, lanksčiuose bokšto karnizuose, interjero apdailoje. Tačiau prie pagrindinio fasado jau šliejasi toskaninio orderio portikas, kurio dvi šoninės kolonos ir du piliastrai laiko platų antablementą su trikampiu frontonu. Klasicizmo braižą išduoda ir bokšto piliastrai bei sandrikai, pastogės karnizas, kitos orderinės detalės.

Jonavos bažnyčia. 1793. XIX a. pab. pieš.

Baroko reliktų esama ir stačiakampės halinės Daujėnų Švč. Jėzaus vardo bažnyčios architektūroje (1798–1803 m., Pasvalio rj.). Centrinį įėjimą, apgaubtą pusapskrite arka, rėmina su siena suaugęs dorėninis portikas: keturi suporinti piliastrai, „nuleistas“ antablementas, piliastrų tąsa virš jo ir trikampis stogelis. Ši barokinės krypties vertikalių ir horizontalių linijų sankirta kartojasi visame statinio eksterjere. Gyvą fasadų skaidymą papildo dinamiškas frontono siluetas, siaurėjantis keturiomis pakopomis ir užsibaigiantis bokšteliu.

XVIII a. pabaigoje iškilusia Jonavos Šv. Jokūbo bažnyčia pratęstos ankstyvojo klasicizmo tradicijos, bet jau nutolta nuo baroko. Ji stačiakampė, trinavė halinė, be portiko. Vienintelė lauko sienų puošmena – modifikuoti dorėninio orderio piliastrai, tarp jų sukelti langai, gatvės fasadą vainikuojantis frontonas. Panašios architektūros Čiobiškio Šv. Jono krikštytojo bažnyčia (1810–1825 m., Širvintų rj.), funduota E. Švikauskienės ir J. Pilsudskio. Jos sienas taip pat dalija dorėniniai piliastrai ir į antrąjį aukštą pakylėti langai. Pagrindiniame fasade, abipus įėjimo, tarp piliastrų įterptos nišos skulptūroms ir trikampiai sandrikai viršuje (tokių nišų būta ir Jonavos bažnyčioje).

1838 m. rekonstruota Mielagėnų Šv. Jono krikštytojo bažnyčia (Ignalinos rj.) iš vienanavės tapo bazilikine trinave, praturtėjo portiku ir brandaus klasicizmo formomis. Rodantis vidurinės navos plotį jos portikas – keturių dorėninių kolonų, su lygiu antablementu ir trikampiu frontonu; fasade už portiko – durys su trikampiu sandriku. Portiko neužgožtuose šoninių navų fasaduose žiojėja dvi nišos su apaštalų Šv. Petro ir Šv. Povilo statulomis (statulų ir bažnyčioje esančių paveikslų autorius – V. Smakauskas, dailininko žmona buvo bažnyčios fundatorių Kazimiero ir Justinos Kublickių duktė). Abiejų šoninių fasadų ritmą kuria suporinti piliastrai ir pusapskričiai langai.

Bažnyčios interjere suporinti piliastrai kyla tarp arkų, skiriančių centrinę navą nuo šoninių. Arkos dekoruotos tapytais kesonais, antablemento frizas virš jų – gipsatūromis. Didžiosios navos lubos medinės, kesoninės, su rozetėmis, šoninės navos dengtos kryžminiais skliautais.

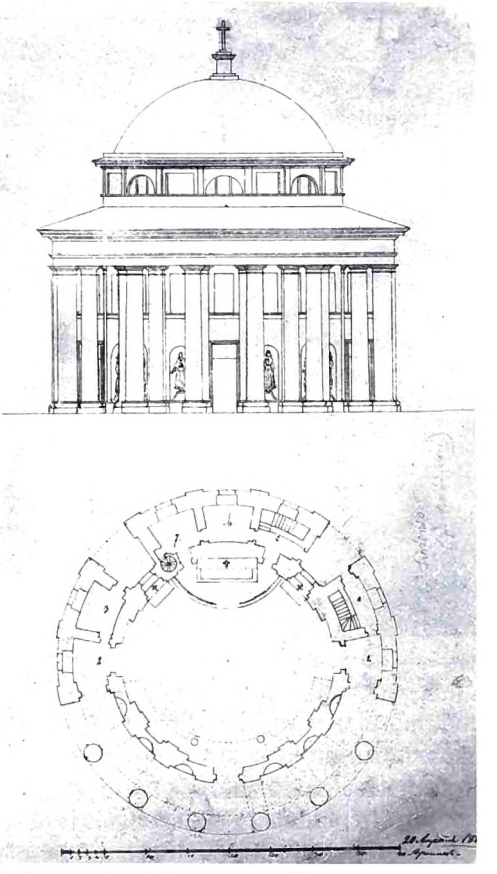
Kadaise mažo miestelio erdvėje įspūdingai turėjo atrodyti Onuškio Šv. Pilypo ir Šv. Jokūbo bažnyčia (1823–1829 m., Trakų rj.), finansuota Kazimiero ir Teresės Šetkevičių. Bažnyčios architektūra įkvėpta Vilniaus katedros. Į gatvę atsuktas jos portikas – šešios dorėninės kolonos, platus antablementas, paaukštintas trikampis frontonas su modiljonais dantuotu karnizu. Sienoje už kolonados – keturios nišos su evangelistų skulptūromis ir nišas skiriantys piliastrai. Šoniniai bažnyčios fasadai sumūryti iš akmenų ir skaldos: gyva jų faktūra ap-

Mielagėnų bažnyčia. 1838

juosta baltais piliastrais ir langų stačiakampiais. Antablementas ir piliastrų eilė susieja liaudiškos kilmės lapidinę architektūrą su oriu tinkuotu fasadu.

Bažnyčia stačiakampė, halinė trinavė. Navas, perdengtas cilindriniais skliautais, skiria keturios poros kolonų, sienas dalija kaneliūromis vagoti piliastrai.

Brandusis klasicizmas paliko keletą įspūdingų rotondinių statinių. Chronologiškai pirmauja Kalvių Šv. Antano Paduviečio bažnyčia (Kaišiadorių rj.), pastatyta 1800–1806 metais, funduota Tomo ir Juzefos Vavžeckių. Tai apskrita bažnytėlė su kupolu ir žibintu. Vienoje jos pusėje kyšo kvadratinis prieangis su stogeliu, kitoje – panašus zakristijos tūris. Visas plytinis statinys mirguliuoja raudona akmens skalda, kurios spalvą dar labiau uždega balti angų ir frontonų apvadai, baltas karnizo su modiljonais lankas. Didelį įspūdį daro bažnyčios vidaus erdvė, nors šiandien stūksančios šešios dorėninės kolonos tėra dalis iki altoriaus ėjusios ir galeriją laikiusios kolonados.



Sudervės bažnyčia. Projektas. 1851

Vilniaus kapitulos kanauninko, Tomasėno vyskupo Valentino Volčackio ir turtingesnių parapijonių lėšomis 1803–1822 metais statyta Sudervės Švenčiausios Trejybės bažnyčia – didinga, kolonada apjuosta rotonda. Dominikonų kronikose rašoma, kad bažnyčią projektavęs ir statydinęs Lauryno Gucevičiaus mokinys Laurynas Bortkevičius. Ryškūs ir paprasti bažnyčios geometriniai tūriai primena renesansinius pastatus. Pusračiu išdėstytos portiko kolonos papildo rotondos kontūrinę liniją, už jų matyti nišos su skulptūromis (tokios bažnyčios buvo pamėgtos Vakarų Europoje, L. Bortkevičius turėjo progos jomis pasidomėti). Aiški statinio tektonika, tiksliai sutvarky-

tos masės. Pereinamais elementais kylantis į viršų dorėninis orderis užsibaigia lėkštu kupolu ir žibintu ant žemo būgno. Pusapvaliai žibinto langai skleisdami šviesą paryškina interjero formas. Bažnyčios planas sąlygojo altorių išdėstymą nišose, paliekant laisvą vidaus erdvę. Interjero masėms kylant į viršų, ryškia pakopa tampa antrojo aukšto galerija, kita, siauresnė galerija pakibusi ties kupolo pagrindu. Navą juosia dorėninis antablementas, sienas skaido piliastrai su kaneliūromis. Interjere gausu sieninės tapybos (1858 m. bažnyčią buvo ištapęs N. Ylakavičius). Turtingo centrinio dviaukščio altoriaus ir eksterjero skulptūrų autorius – I. Gulmanas.

Stačiakampė, vienanavė, ant kalnelio stovinti Taujėnų Šv. Kryžiaus išaukštinimo bažnyčia (architektas Šurinas, 1823–1858 m., Ukmergės rj.), kiek panaši į K. Podčašinskio Vilniaus Evangelikų reformatų maldos namus, jau vėlyvojo klasicizmo statinys. Bažnyčia monumentali, besistiepianti keturių dorėninių kolonų portiku: vertikalius užmojus sustiprina skulptūros ant trikampio frontono. Pastatas asketiškas: kolonos be bazių, orderis nedetalizuotas, šoninių fasadų monotoniją trikdo tik kampiniai piliastrai ir aukštai užkelti pusapskričiai langai. Viduje sienomis kyla plokščių piliastrų juostos. Lubos medinės, tinkuotos. Altorių formose esama baroko.

Dar vienas vėlyvojo klasicizmo paminklas – 1853 m. pastatyta Vidiškių Švč. Mergelės Marijos apsilankymo bažnyčia (Ukmergės rj.), funduota Ukmergės pavieto maršalkos Anupro ir jo žmonos Hortenzijos Kostkų. Bažnyčia solidi, sunkokų proporcijų. Pagrindinis ir šoniniai jos fasadai juostuoti piliastrais, gatvės pusėje iškeltas šešių apibendrintų toskaninių kolonų portikas su smulkiai profiliuotu antablementu ir neaukštu frontonu. Nuobodoką pastato rimtį „sujaukia“ tik plastiška detalė galiniame fasade – virš didelio arkinio lango išlinkęs architravas. Interjere traukia akį barokiniai altoriai, kita vidaus įranga kukli. Erdvę į tris navas skiria masyvūs keturkampiai pilioriai.

Taujėnų bažnyčia. 1823–1858

Krosnos Šv. apaštalo evangelisto Mato bažnyčia (Lazdijų rj., 1842 m. pastatyta už parapijonių aukas) – tarsi grįžimas į ankstyvąjį, barokui pakantų klasicizmą. Pastate regima romantinė stilių jungtis: pagrindiniame fasade dominuoja dorėninio portiko imitacija – keturi piliastrai, antablementas ir menkas frontono trikampis, o virš jo kyšo du neaukšti bokštai. Pastarųjų apybraižos suteikia bažnyčiai barokinį siluetą, o jų plokštumos (langų arkos tarp suporintų piliastrų) savaip taikosi pakartoti portiko linijas.

Tipiškesnis romantinės architektūros pavyzdys – Biržų Šv. Jono krikštytojo bažnyčia (1853–1861 metais statyta grafo Jono Tiškevičiaus lėšomis, spėjamas architektas T. Tišeckis). Jos architektūra panašesnė į vėlyvąjį baroką. Bažnyčia stačiakampė, trinavė, pagrindiniame fasade kyla barokinio silueto trijų tarpsnių bokštai, centrinė dalis tarp jų karūnuota dorėninio portiko formos

frontonu, užsibaigiančiu ne įprastu trikampiu, o sukibusiomis voliutomis. Visus fasado tarpsnius skaido dorėniniai piliastrai ir tarp jų įsprausti langai su spynomis pertrauktais archivoltais, platus pastogės karnizas, profiliuoti aukštų dalijimai.

Biržų bažnyčia – darni, taktiška klasicizmo ir baroko integracija. Kaip du vandens lašai panašios bažnyčios būta Raudondvaryje (konsekruota 1857 m., 1915 m. susprogdinta, jos projekto autorius taip pat galėjo būti T. Tiškeckis). Kur kas didesnis poslinkis baroko linkme – Veiverių Šv. Liudviko (1853 m., Prienų rj.), Punios Šv. apaštalo Jokūbo (1857–1866 m., Alytaus rj.) bažnyčių architektūra. Punios bažnyčios plane jau išryškinta presbiterija, pažymėtos transepto rankovės.

Įdomi klasicizmo ir gotikos jungtis Daugų (žr. tekstą apie T. Tiškeckį, 75 p.), Šiaulėnų (žr. apie F. Rimgailą, 78 p.) bažnyčių architektūroje, klasicistinis planas ir struktūra išlikę neogotikinio vaizdo Dūkštų (žr. apie S. Tiškeckį, p. 77), Musninkų (1855–1865 m., Širvintų rj.) bažnyčiose.

Neogotikinė akmens mūro Gižų Šv. Antano Paduviečio bažnyčia (1847–1850 m., Vilkaviškio rj.), statyta Gižų savininkų Antano ir Marijos Viečekauskų lėšomis pagal italų architekto Henriko Markonio projektą, taip pat klasicistinės struktūros. Rytinis jos fasadas užsibaigia kvadratiniu 39 m aukščio bokštu. Statinio kampų kontraforsai pereina į lieknus, 5 m aukščio bokštelius, tokie pat pinaklio formos bokšteliai kyšo didžiojo bokšto kampuose. Bokštui tarpsniais kylant į aukštį, jo mūras lengvėja – vietoje vienos lango arkos iškirstos suporintos dvi. Šoniniuose fasaduose taip pat rikiuojasi smailiaarkiai langai. Po karnizu pastatą juosia raudonų plytų frizas ir įgilintos juostos su keturlapio dobilo motyvu. Vidaus erdvę keturios poros piliorių dalija į tris navas, kurių vidurinė aukštesnė ir platesnė. Navos perdengtos smailais kryžminiais skliautais. Bažnyčios bendras vaizdas ir dekoras „nuima“ plytų mūro architektūros svorį, sukuria lengvumo įspūdį.

Biržų bažnyčia. 1853–1861

Laikotarpio sakralinė architektūra nebuvo apgaubta dideliu susidomėjimu, tačiau garbingai prezentavo klasicizmą ir romantizmą. Klasicizmas, paskutinis iš didžiųjų stilių, praturtino bažnytinę architektūrą vilniečių architektų kūryba, dovanojo Lietuvai Lauryno Gucevičiaus kūrinį – Katedrą. Bažnyčios, kurias imta statyti Vilniaus katedros pavyzdžiu, neprilygo šiam klasicizmo grynuoliui, bet tapo svariais akcentais mažų miestelių panoramose, suteikė vietovaizdžiams solidumo. Romantizmas, pakeitęs architektūros nuotaikas ir dimensijas, papildė išsikvėpusią klasiką įvairių stilių formomis, kurias pirmieji ėmėsi įgyvendinti Vilniaus universiteto auklėtiniai. Jų ir kitų vietinių meistrų kūryba kartais įgaudavo ryškių regioninių bruožų. Romantizmo architektūra nespėjo išauginti viršukalnių – tai buvo tik nedidelis didžiosios istorizmo epochos prologas.

PENKTASIS SKYRIUS

TAPYBA • *Klasicizmas* • *Tarp klasicizmo ir romantizmo* • *Romantizmas* • *Akademizmas* • *Miniatiūros* • *Religinė tapyba* • *Sienų tapyba, vitražas* • *Teatro dailė*

Aptariamojo laikotarpio Lietuvos vaizduojamojoje dailėje svarbiausia buvo tapytojų kūryba. Tapyboje ryškų pėdsaką paliko klasicizmas ir romantizmas, šių stilių pereinamosios fazės. Įvairėjo tapybos kūrinių tematika, žanrinės formos. Labiausiai paplito molbertinė dailė, buvo populiarios miniatiūros. Palyginus su baroko laikotarpiu, atoslūgis pasijuto tik sieninėje tapyboje, kurioje vyravo skulptūrinio dekoro imitacija.

Programinis klasicizmas Lietuvos dailėje neprigijo. Vietinė tapyba susiklostė į savitą europietiško klasicizmo variantą, paskatintą tuometinių šalies poreikių, tautiškumo idėjų. Tapytojai sveikino švietėjiško klasicizmo ideologiją, tačiau atsisakė tų formalių stiliaus receptų, kurie prieštaravo amžių formuotoms krašto dailės tradicijoms. Klasicizmo iškeltas auklėjamasis meno vaidmuo skatino Lietuvos dailininkus daugiau dėmesio skirti paveikslo turiniui. Užsakovai ir tapytojai rinkdavosi tuos istorinius, mitologinius ar religinius siužetus, kurių deklaruojamos mintys tuo metu buvo aktualios. Neretai paveiksle vaizduota Lietuvos praeitis, o pilietinių dorybių pavyzdžiu laikyti realūs istoriniai asmenys. Švietėjiškos idėjos skatino domėtis ir savo laiku – drobėse buvo įamžinti šviesiausi to meto žmonės, pažangesni visuomeninio gyvenimo reiškiniai. Klasicizmo išaukštintas žmogus – siekiantis laisvės ir lygybės, nepripažįstantis aukštuomenės privilegijų – įteisino dailėje naujas demokratines tendencijas. Lietuvoje klasicizmas skyrėsi ne tik turinio, bet ir formos demokratiškumu. Griežti stiliaus apribojimai neegzistavo – „aukštųjų" žanrų kompozicijose dažnai buvo klasicizmo ir baroko sintezė, akademizmo apraiškos, „žemesniuose" žanruose stiprėjo realizmo tendencijos, pasigirsdavo sentimentalios ir romantiškos gaidos. Vietiniai tapytojai nepasitikėjo antikiniu estetizmu, matematinėmis tobulo grožio formulėmis, mintį reiškė žemiškesne kalba.

Pereinamajam iš klasicizmo į romantizmą periodui atstovavo J. Rustemas, J. Damelis, keletas blankesnių dailininkų – P. Smuglevičiaus mokinių. Nors laikotarpio dailėje dar naudotasi klasicizmo estetika, tačiau pamažu joje radosi realizmo ir ankstyvojo romantizmo bruožų. Nereta būdavo šių stilių jungtis, jų ryšys su sentimentalizmu.

Romantizmo užuominų Lietuvoje būta jau 2-ajame amžiaus dešimtmetyje, stiliaus suklestėjimas apima 1831–1860 metus. Jo šalininkų gretose pirmieji buvo Vilniaus universiteto dailės katedrų auklėtiniai. Veikiami romantizmo ideologijos, savo kūriniais jie skatino tautines nuotaikas, teigė demokratinius idealus. Dailininkai perkainojo klasicistų vertintus žanrus, formavo naujus: išaukštino portretą, savitu atspalviu pratur-

tino istorines kompozicijas, autonomijos teises įgavo peizažas, formavosi buitinis žanras. Vengdami represijų, tapytojai drąsesnes mintis šifruodavo, parinkdami cenzūrai priimtiną formą. Portretais vaizdavo geriausius laikmečio žmones, uždegdami jų neramia dvasia ir kilniais idealais. Istoriniai siužetai kėlė praeities nostalgiją, dažnai juose buvo regima paralelė tarp tolimų įvykių ir nūdienos. Buitinis žanras skatino domėjimąsi savo tauta, įgalino metaforų kalba išsakyti sakrališkiausias mintis. Slapta Tėvynės meilės išraiška tapo peizažas. Racionaliai klasicizmo sistemai romantikai supriešino subjektyvią pasaulėjautą, vaizduotės, jausmo argumentus. Emocionali gyvenimo pajauta išlaisvino meninę raišką – drobės prabilo gyvesne, ekspresyvesne kalba, poetiška linija, šviesos ir šešėlių konfliktais. Romantikai vertino autentiškumą, norėjo bendrauti visiems suprantama kalba, todėl lietuviškasis romantizmas brandino stiprius realizmo daigus. Pažintis su liaudies menu atkreipė dailininkų dėmesį į tradicijas ir originalią formą, paliko atspindžius kai kurių tapytojų kūryboje, skatino ieškoti savo šaknų.

Vilniaus tapybos mokykla skyrėsi iš kitų mokyklų savita turinio ir formos samprata. Mokyklos tradicijos darė įtaką ir tiems Rusijos bei Europos akademijų auklėtiniams, kurie ilgesniam laikui sugrįždavo į Lietuvą. Šie dailininkai, kaip ir dauguma XVIII a. pabaigos–XIX a. vidurio tapytojų, naudojosi pasaulinės dailės patirtimi, ieškodami individualios ir tautinės išraiškos.

Klasicizmas

Klasicistinė tapyba Lietuvoje datuojama XVIII–XIX a. sandūra. Visuomeniniai veiksniai ribojo šio stiliaus plėtotę, grynojo klasicizmo formos vietinėje tapyboje nepriėjo. Klasicizmo pranašas Lietuvoje P. Smuglevičius skelbė idėjinius stiliaus priesakus, tačiau nebuvo saistomas jo plastinių kanonų. P. Smuglevičiaus kūryba, stimuliavusi anuometinės lietuvių dailės vyksmą, buvo pagrįsta vėlyvojo baroko ir klasicizmo estetika.

Lietuvos dailininkai žinojo programinius stiliaus kūrinius, buvo mokęsi pas Ž. L. Davidą ir kitus klasicizmo didmeistrius, patyrė jų įtaką. Tačiau išgrynintą klasicistinę raišką naudojo retai. Nuoseklesnėse stiliaus atžvilgiu drobėse nesunku pastebėti antikinių reljefų komponavimo principus, raiškų piešinį, linijinį ritmą, lokalinę spalvą. Šie paveikslai reflektavo svetimą kultūrą ir prie čionykštės dailės menkai pritapo. Vietinėje tapyboje susiformavo kitoks klasicizmo variantas – kiek nerangus, eklektiškas, bet savitas, lengvai susiejamas su Lietuvos kultūros tradicijomis. Jame sutilpo klasicizmo ir baroko jungtis, akademizmas, sentimentalizmas, anuometinė realizmo samprata, pirmosios romantiškos intonacijos.

Lietuviškoji klasicistinė tapyba nepasižymi precizišku piešiniu, jos plastinės formos ir herojai stokoja grakštumo, prasilenkia su tobulo grožio formulėmis. Horizontalią klasicistinę kompozicijos sklaidą papildo barokinė gilumos dimensija, matematinį linijų ritmą – sudėtingi, tapybiški jų sąskambiai, taurią herojų rimtį trikdo energinga, emocionali gestikuliacija. Paveikslus gyvina juslingos, lengvos rokoko spalvos, faktūrų įvairovė. Trūksta klasicistų garbintos savitvardos ir vidinės rimties, lietuviškoji tapyba atviresnė, garsiau deklaruojanti idėjas, mintį reiškianti teatrališka, tačiau suprantama kalba.

Lietuvoje klasicizmo idėjinė programa buvo išstudijuota kur kas rimčiau nei formalūs jo receptai. Dailininkams imponavo švietėjų iškeltas auklėjamasis dailės vaidmuo – tai iš pagrindų keitė ir jų, ir meno vietą visuomenėje. Paveikslais moralizuota ir skelbtos pilietinės dorybės, tapytais pavyzdžiais komentuotos Tėvynės meilės, didvy-

riškumo, pasišventimo kategorijos. Šiam tikslui labiausiai tiko istorinės tematikos tapyba, įkopusi į klasicistinės žanrų hierarchijos viršūnę.

Istorinę temą Lietuvoje pradėjo P. Smuglevičius; visi atėjusieji vėliau neįstengė išvengti jo įtakos. Istorinis žanras vystėsi keliomis kryptimis. Labiausiai kosmopolitinė jo atmaina buvo mitologiniai paveikslai, nors sąlygiška jų kalba nevaržė platesnių asociacijų ir palyginimų su vietinėmis aktualijomis, teikdama ne tik abstrakčias taurumo pamokas, bet ir pastebimai veikdama moralinę krašto situaciją. Vaizduodami antikos dramas dailininkai skrupulingiau laikėsi klasicistinių sąlyginumų, kūrė santūresnius, dažnai sausokus paveikslus. Nemažiau populiari Lietuvoje alegorinė tapyba buvo jausmingesnė, tampriau susijusi su baroku.

Įdomus istorinio žanro epizodas – Lietuvos ir Lenkijos respublikos istorija, pirmosios pastangos atkurti praeitį ir įvertinti socialines bei politines laikmečio permainas. Istoriniai protėvių žygiai buvo atpasakojami didaktiškai, ritualizuotai, drobėse neišvengta sarmatiškosios puikybės. Perspektyvūs buvo ne tiek paveikslai, kiek jų intencija – pilietinių dorybių provaizdžių ieškoti savame krašte, realių istorinių asmenybių biografijose. Plataus visuomeninio rezonanso susilaukė herojiškos nūdienos vaizdai – patriotizmu paženklinti T. Kosciuškos ir J. Jasinskio gyvenimo epizodai, tragiški 1794 m. sukilimo įvykiai.

Švietėjiška ideologija sukeitė religinės tapybos akcentus, išryškindama jos istorinį, alegorinį pobūdį. Vyravo plataus mosto, didingos P. Smuglevičiaus biblinės vizijos, kiek grakštesni, labiau egzaltuoti jo mokinių darbai. Religinėje dailėje klasicizmas sunkiai įsisiūbavo ir užtruko iki amžiaus vidurio.

Klasicizmo dailę gana plačiai prezentuoja anuomet žemesnės pakopos žanras – portretas. Populiariausia jo išraiška buvo oficialus, reprezentacinis visos (pusės) figūros vaizdas ir ovalus pusės figūros portretas. Atvaizdai tapyti kietu akademiniu stiliumi, komponuoti į geometrines figūras, jų alegorinės pretenzijos ir simbolinė atributika saugojo distanciją tarp modelio ir žiūrovo. Idealius šeimos ryšius šlovino saldokos sentimentalistinės kompozicijos. Kai kurie to meto portretai, prasilenkę su madingais standartais, žavėjo sugestyvia plastika, kamerinėmis nuotaikomis, vėliau – preromantine dvasia.

Negausus, bet unikalus klasicizmo paveldas – peizažai, turintys didžiulę ikonografinę vertę. Tuometinė dailė apsiribojo architektūriniais kraštovaizdžiais. Geriausi „pastatų portretai“[29] išliko kaip patikimai dokumentuoti, meistriškai atlikti, nuotaikingi vaizdai. Peizažuose ir buitiniuose paveiksluose dažniau naudotasi realistine raiška, šie klasicizmo nuvertinti žanrai pirmieji atsivėrė ankstyvajam romantizmui. P. Smuglevičiaus valstiečiai piliečiai, sustatyti paveikslo dekoracijoje, buvo ne kas kita, kaip susidomėjimas jų „egzotiška“ apranga, tolygus romantiniam susidomėjimui žydų ar totorių egzotika.

Klasicizmas Lietuvoje išsikvėpė ir nebeteko pozityvaus vaidmens po 1812–1813 metų karo, jo normos ėmė dogmatizuotis, virto akademizmu.

Pranciškus Smuglevičius (1745–1807 m.) – pirmoji ryški profesionaliosios lietuvių dailės figūra, žymiausias švietėjiško klasicizmo atstovas. Du dešimtmečius išbuvęs Romoje neoklasicizmo aplinkoje, jis grįžo užsikrėtęs antikos idealais, ėmė juos skleisti Lietuvoje. Sudomino amžininkus švietėjiška ideologija ir klasicizmo kultūra, iš pagrindų pakeitė požiūrį į istorinius, religinius siužetus, peizažą, buitinį žanrą. Tačiau klasicizmo apologetas P. Smuglevičius savo kūryba nebuvo nuoseklus klasicistas, klasicizmo estetiką kūrybiškai siejo su vietos baroko tradicijomis.

Pirmuosius dailės mokslus ėjo pas tėvą – Varšuvos karališkojo dvaro dailininką, vėlyvojo baroko meistrą, žemaitį Luką Šmuglevičių (1709–1780 m.) ir pas giminaitį Si-

moną Čechavičių (1689–1775 m.). 1763–1784 metais gyveno Romoje, kur pratęsė dailės studijas: pirmuosius metus lankė privačią Antonio Maronio studiją, vėliau (nuo 1766 m.) – San Luko akademiją. Akademijos mokymo pagrindą sudarė antikos ir senųjų meistrų kūrinių kopijavimas.

Studijų metais pirmieji dailininką parėmė lietuviai. Nuvykti į Romą ir ten įsikurti P. Smuglevičiui padėjo Žemaičių vyskupas Jonas Steponas Giedraitis. Mokslo metu jam buvo mokama iš LDK iždo, matyt, tikintis parsikviesti į Lietuvą. Išgirdęs apie P. Smuglevičiaus sėkmes, Lenkijos karalius Stanislovas Augustas 1767 m. pasiūlė jam dalyvauti konkurse Varšuvos pilies riterių salei ištapyti ir, dailininkui sukūrus eskizus, paskyrė stipendiją.

San Luko akademijoje P. Smuglevičiui sekėsi – jis puikiai piešė, buvo persiėmęs istorine mitologine tematika. 1767 m. akademijos klementiniame konkurse laimėjo pirmąją premiją. Romoje susipažino su švietėjiško klasicizmo teoretiku J. Vinkelmanu (Johann Joachim Winckelmann), žymiu klasicistu Antonijumi Rafaeliu Mengsu (Anton Raphael Mengs) ir buržuazinės demokratinės ideologijos šalininkais, įtakojusiais jo pasaulėžiūrą. Didžiulį įspūdį dailininkui paliko tiesioginis sąlytis su antika, patirtis piešiant antikines freskas, skulptūras, architektūrą. 1776 m. P. Smuglevičių išgarsino albumas „Tito termų liekanos ir jų vidaus tapyba" – graviūros, išraižytos pagal jo kopijuotas Nerono „Aukso namų" freskas.[30] Tais pat metais drauge su A. R. Mengsu dekoravo Vatikano biblioteką. Pradėjo garsėti Romoje mitologinės, biblinės ir evangelinės tematikos kūriniais.

1784 m. grįžo į Varšuvą. Varšuvoje ir kelionėse į Ukrainą, Baltarusiją, Latgalą kūrė religinius paveikslus, dekoravo rūmus. Karaliui ir didikams tapė teatrališkas drobes su istoriniais protėvių žygiais.

1785–1786 metais kūrė paveikslus Vilniaus katedrai ir I. J. Masalskio Verkių rūmams, taip pat senosios miesto architektūros peizažus. Nuo 1795 m. visam laikui apsigyveno Vilniuje.

Gyvendamas Lietuvoje dėstė ir kūrė (vienas arba su padėjėjais), tapė religinės, istorinės, mitologinės, alegorinės, buitinės tematikos paveikslus, imdavosi užsakymų portretams.

Didžiausią P. Smuglevičiaus kūrybos dalį sudaro religinė dailė – Senojo ir Naujojo Testamento scenos, šventųjų paveikslai. Juose nevengiama tradicinių ikonografinių schemų, tačiau dailininko domėjimasis religine daile artimas jo pasaulietiniams interesams: bibliniuose pasakojimuose akcentuojamas jų istorinis ir didaktinis pradas.

Religinėse P. Smuglevičiaus drobėse emocijos reiškiamos saikingai, pamokslaujama be pompastikos. Šie paveikslai gyvesni, spalvingesni už kitų žanrų kūrinius. Juose dar skamba rokoko spalvų gama, juntama baroko energija. Dažniausiai – tai taktiška, vaisinga vėlyvojo baroko ir klasicizmo jungtis, dekoratyvios, jausmingos estetikos sąveika su santūria skulptūrine plastika, išvengiant vieno ir kito stiliaus kraštutinumų.

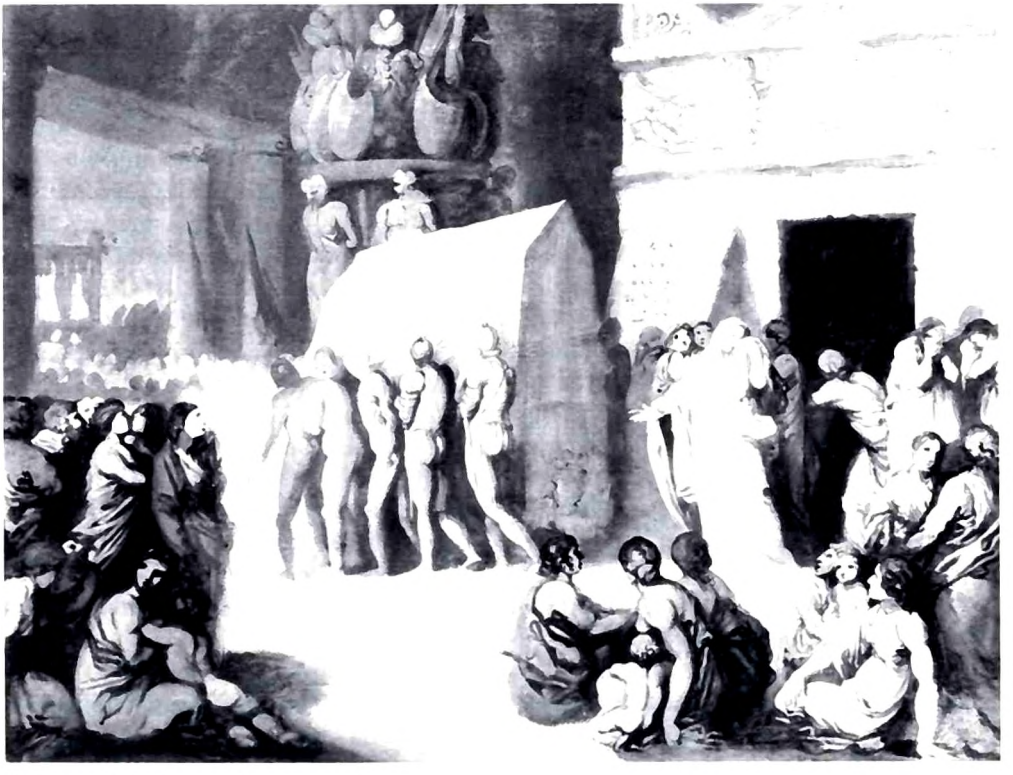
Senojo Testamento scenose akcentuotos patriotinės nuotaikos ir pilietinės pareigos jausmai. Barokinė raiška vyrauja drobėje „Judita rodo liaudžiai nukirstą Holoferno galvą" (LDM). Apgultos Judėjos žmonės, sutinkantys priešų vadą nužudžiusią našlę, sukomponuoti į trikampį. Jų džiaugsmas reiškiamas teatrališkais judesiais, drąsiais rakursais, ryškia šviesokaita ir kontrastingų spalvų deriniais. Veiksmą rėmina peizažo kulisai, skaidantys gilumos planus ir tingiais plotais apkimbantys temperamentingą sceną.

Rokoko ir klasicizmo bruožų jungtis regima kompozicijoje „Skitų pasiuntiniai pas persų karalių Darijų" (LDM). Jautriai, dėmesingai nutapytas klajoklių kilties skitas: ryškūs jo veido bruožai ir raumeningos figūros plastika supriešinta lepiai, gležnai Darijaus povyzai. Figūros išdėstytos klasicistiškai, lygiagrečiai su drobės plokštuma, jų

judesiai santūrūs; barokines tradicijas primena fono drapiruotė ir pro ją matoma blanki toluma. Šis siužetas, kaip ir analogiškas „Persų pasiuntiniai pas Maroko sultoną“, P. Smuglevičiui imponavo egzotiška medžiaga, galimybe pasinerti į rytietišką daiktų ir kostiumų karnavalą. Dailininkas mėgaujasi draperijų raštais ir jų faktūromis, pindamas šventišką, margą spalvų rokoką.

1785–1786 metais vyskupo I. J. Masalskio užsakymu nutapė keliolika paveikslų Vilniaus katedrai: centrinio altoriaus kompoziciją, du altorinės sienos paveikslus ir dvylikos apaštalų figūras.

Altorinės sienos kompozicijos – „Melchizedekas aukoja Abraomui duoną ir vyną“ bei „Kristus stebuklingai daugina duoną ir žuvį tyruose“. Pirmajame paveiksle pagal Senąjį Testamentą akivaizdi klasicistinė schema. Mizanscena sukurta beveik simetriškai: abiejose paveikslo pusėse figūros sugrupuotos vienodai, antikiniais rūbais vilkintys veikėjai sukomponuoti vienoje plokštumoje. Paveikslo erdvė hermetiška, tarsi apribota lanku, kuris prasideda priklaupusia figūra apatiniame paveikslo kampe, apglėbia visas stovinčias ir vėl užsiriečia kitame drobės kampe. Šio menamo apskritimo centre kyla pagrindiniai veikėjai, išskirti minioje platesne gestikuliacija ir ryškesnėmis drabužių spalvomis. Paveiksle „Kristus daugina duoną...“ kompozicija centruota kitaip, stebuklo liudininkai judresni už Abraomo kariauną, tačiau ir čia puoselėjama pusiausvyra, figūros sugrupuotos lygiagrečiai su drobės plokštuma.



Pranciškus Smuglevičius. Didvyrio laidotuvės

Vilniaus katedros apaštalai nutapyti vertikalaus formato drobėse, kurių dydis apskaičiuotas dvigubai natūrai. Rūpestingai sukurta kiekvieno apaštalo legenda, įsižiūrėta į jo veidą ir akis, stebint nuotaikų atspindžius žmogaus judesiuose. Skirtingi šventųjų gestai ir vis kitaip drapiruoti drabužiai antrina kaskart kitokią dvasinę būseną ir temperamentą, situaciją patikslina spalvų gama – santūri monochromija arba aitrūs kontrastai. Didingos visų šventųjų povyzos kyla ankštoje erdvėje, vargiai joje tilpdamos. Pabrėžtas figūrų masyvumas, skulptūrinė klosčių plastika ir kiti bendri bruožai rodo dailininko pastangas pritaikyti paveikslus konkrečiai vietai, įtraukti juos į architektūros veikos orbitą.

Apsigyvenęs Vilniuje tapė užsakovams daug religinių paveikslų: ne tik Katedrai, bet ir Šv. Jono bažnyčiai, Trinitorių bažnyčiai (dabar paveikslai Šv. Dvasios cerkvėje), Kauno Vytauto ir kitoms bažnyčioms.

Kitą didelę P. Smuglevičiaus palikimo dalį sudaro drobės ir piešiniai, kuriuose apdainuojami antikos herojai, jų ryžtas, pasiaukojimas. Tai „Aleksandras Makedonietis ir Brizėjus“ (LDM), „Didvyrio laidotuvės“ (LDM), „Virginijus nužudo savo dukterį už tėvynės išdavimą“ (LDM), „Sofonizbė gauna iš vyro laišką ir nuodus aukso inde“ (LDM), „Agripina perkelia savo vyro Germaniko palaikus į tėvynę“ (Telšių kraštotyros muziejus). Šiose drobėse labiau nei kitur išryškėja klasicizmo principai. Kompozicijos statiškos, panašios į reljefus, jų erdvė negili. Vaizdai panardinti tolygiai išskaidytoje šviesoje, linijinė jų išraiška stipresnė už tapybinę. Herojai griežtai suskirstyti į pagrindinius ir į antikinį „chorą“.

Paveikslo „Didvyrio laidotuvės“ eskize pagerbiama mirtis už tėvynę. Dėmesys sutelktas į karius, nešančius uždengtą didvyrio karstą, skulptūriškai nutapyti jų stip-

Pranciškus Smuglevičius. Virginijus nužudo dukterį už tėvynės išdavimą

rūs, apnuoginti kūnai. Kompozicijos dešinėje pasagos forma išrikiuotos verkiančios moterys ir stebėtojos. Viduryje – liūdna ir grakšti didvyrio žmona. Karsto link ištiesta jos ranka susieja abi grupes. Figūrų proporcijomis, visu piešiniu siekiama idealaus grožio.

Sudėtingesnis pilietinės pareigos supratimas ir charakterių išraiška drobėje „Virginijus nužudo dukterį už tėvynės išdavimą". Teatrališkumas čia persipina su gilesniais žmogiškais jausmais. Paveikslo kairėje moterys prilaiko susmukusią Virginiją, tėvo nudurtą už meilę priešų vadui. Atletiško sudėjimo tėvas, plačiu būdingu barokiniu mostu iškėlęs durklą, energingai žengia nuo dukters link draugų. Minia baisisi ar pritaria jo žygiui. Pirmojo plano figūros reaguoja aktyviau, išraiškingiau. Antrojo plano žmonės, horizontalia linija užbaigiantys sceną, jausmus išreiškia mimika. Žemas paveikslo horizontas ir stambaus mastelio figūros primena pano. Fonas be gilumos; nuplautais švelniais pilkšvai mėlynos, raudonos, geltonos spalvų deriniais ir šešėliais ne tik modeliuotos ir pagyvintos formos, bet ir sustiprintas paveikslo emocinis poveikis.

Intymesnio pobūdžio „Sofonizbė gauna iš vyro laišką ir nuodus aukso inde" (1807 m., LDM). Plačioje apytuštėje erdvėje supriešinamos dvi žmonių grupės. Priešmirtinė scena vaizduojama santūriai, nedramatizuojant formų ir spalvų. Paveikslas nutapytas lengvai, minkštai, kolorite yra vėlyvojo baroko atgarsių. Dominuoja švelni rusva spalva, užgesinanti ryškesnę raudoną ar žydrą ir jautriai pereinanti į artimus pilkus tonus.

Vėliau sukurtame didžiuliame paveiksle „Agripina perkelia savo vyro Germaniko palaikus į tėvynę" heroiką keičia sentimentali gaida, kuriai pretekstą sudaro didvy-

Pranciškus Smuglevičius. Agripina perkelia savo vyro Germaniko palaikus į tėvynę. 1807

riškas Germaniko žuvimas. Uoste susirinkusi minia surikiuota aplink pirmojo plano figūras, sukomponuotas į trikampį. Jame žvilgsnis sustoja ties urną laikančia Agripina. Švelnus moters veidas, grakštūs, muzikalūs jos ir draugės judesiai, ramios drabužių klostės – visu tuo išreikšta ne tiek gedulinga nuotaika, kiek klasicistų pamėgtas liūdinčių moterų grožis. Jausmingumą skatina ir rausvai rusvas paveikslo koloritas, nelygus šviesos pulsavimas.

Dar viena P. Smuglevičiaus kūrinių grupė – paveikslai ir piešiniai Lietuvos istorijos tema – vertingi ne tiek meniniu išskirtinumu, kiek dėmesiu krašto praeičiai. Dažniausiai tai pavienių valdovų ir karvedžių istorija: „LDK etmono Karolio Katkevičiaus mirtis ties Chocimu“, „Jogaila įveda katalikybę Lietuvoje“ (abu buvę privačiuose rinkiniuose), „Vytautas Didysis karo stovykloje pasakoja savo gyvenimą karvedžiui Algirdui ir Melštinskiui“ (VUGK) ir kiti. Daugiafigūrės kompozicijos primena P. Smuglevičiaus religinę tapybą. Žmonės ir aplinka juose istoriškai konkretizuoti, tačiau pasakojimai pernelyg patetiški.

Vaizduodamas opiausius savo laikmečio įvykius, P. Smuglevičius taip pat nevengė sąlygiškumo, naudojosi klasicizmo schemomis. Pasakojimų tonas moralizuojantis, veikėjai idealizuoti.

Keli Varšuvoje ir Vilniuje sukurti paveikslai skirti 1794 m. sukilimui. Dviejuose vilnietiškuose darbuose vaizduojamas Lietuvos kariuomenės pulkininkas, sukilimo Lietuvoje organizatorius ir vadas Jokūbas Jasinskis. Tai buvo artimas dailininko draugas, su sukilėlių daliniais priverstinai pasitraukęs į Lenkiją ir žuvęs Varšuvos barikadose. Paveiksle J. Jasinskis ir pavaizduotas barikadose, dinamišku judesiu kviečiantis į kovą. Kompozicija sąlyginė, joje ryškus skirtumas tarp dėmesingai nutapytos Lietuvos patrioto figūros ir blankių fono dekoracijų. Nesiekta ir portretinio objektyvumo. Pabrėžta herojaus jaunystė ir grožis, hiperbolizuotas judesys. Išlikusi tik paveikslo litografija. Originalo būta su alegoriniais motyvais. Kardu pasirėmusį J. Jasinskį vainikavo moteris, įasmeninanti Tėvynę, jo garbei trimitavo Šlovės genijus. Po didvyrio kojomis mėtėsi kaukolė – mirties paniekinimo simbolis.

Pranciškus Smuglevičius. Generolo Jokūbo Jasinskio mirtis barikadose

Tapydamas drobę „Valstiečių atleidimas nuo baudžiavos Merkinėje (Pavlove)“ (1795 m., VNM), dailininkas išreiškė susižavėjimą LDK referendoriumi Povilu Bžostovskiu, išlaisvinusiu savo valstiečius ir sukūrusiu pavyzdinę savivaldą – „Pavlovo respubliką“. Literatūriškas pasakojimas, kaip ir anksčiau, vystomas planais, kompozicija frizinė. Drobės apačioje – dvi idiliškos vaikų grupelės, toliau, centre – akto įteikimo dalyviai, už jų – uniformuotų valstiečių rikiuotė. Virš pagrindinių veikėjų grupės simboliškai iškyla vėliava, dominuojanti viršutinėje paveikslo dalyje. Šalia konkrečių, portretiškai nutapytų įvykio dalyvių stovi dvi klasicistinės alegorinės moterų fi-

Pranciškus Smuglevičius. Valstiečių atleidimas nuo baudžiavos Merkinėje (Pavlove). 1795

gūros – Laisvė ir Gerovė. Atskirų figūrų vaidmenį logiškai išskiria šviesos efektai. Nesudėtingoje spalvų gamoje vyrauja valstiečių aprangos santūrūs pilkšvi ir rudi tonai.

Ta pačia tematika P. Smuglevičius nuliejo ir akvarelių. Jų pagrindu 1797 m. Karlas Antoninis (Carlo Antonini) atliko keletą raižinių, vaizduojančių Pavlovo įvykius.

„Lietuvos valstiečiai" (LDM) atstovauja etnografinei valstietiškajai temai P. Smuglevičiaus kūryboje. Veikiamas demokratinių idėjų, sentimentalizmo ir vis didėjančio susidomėjimo valstiečiais, jų vaidmeniu visuomenėje, dailininkas šio žanro ėmėsi jau Italijoje, vėliau Lenkijoje. „Lietuvos valstiečiai" – centriška, statiška kompozicija, vaizduojanti šiltais drabužiais vilkinčią prastuomenę. Drobėje akivaizdus švietėjų požiūris į „prabangos nesugadintus" valstiečius, gyvenančius paprastų jausmų pasaulyje. Šiuokart kompozicija menkai paveikta baroko ar klasicizmo schemų.

XIX a. Europos dailėje populiarėjo portretas. Šio žanro kartais imdavosi ir P. Smuglevičius. Jo kūryboje būtų galima išskirti paradinį ir kamerinį portretą. Pirmajai grupei priskirtinas žemaičių vyskupo Jono Stepono Giedraičio visos figūros portretas (VNM). Paveiksle nemažai baroko ir sentimentalizmo bruožų – kontrapostinis vyskupo posūkis, teatrališkas rankų judesys, stambios aprangos klostės, drapiruotas fonas ir jo giluma. Foną papildo alegorinė moters figūra – personifikuota liūdinčioji Bažnyčia. Šviesiu trikampiu išryškėja krėsle sėdintis J. S. Giedraitis. Vyskupas kiek poetizuotas, kostiumo detalėmis nurodytas jo bažnytinis rangas. Tačiau P. Smuglevičių domina ne tik išoriniai aksesuarai, bet ir portretuojamojo intelektas, jo nuopelnai visuomenei. Neeilinę asmenybę išduoda aukšta kakta, protingos akys ir valingos lūpos, drabužių klostės antrina vidinę šio žmogaus jėgą.

Pranciškus Smuglevičius. Autoportretas

Vilniaus universiteto rektoriaus Jeronimo Stroinovskio atvaizdas artimesnis kameriniam portretui. Tiesa, tamsiame fone aštriai išsiskiria pareigas ir nuopelnus žymintys aksesuarai, tačiau daugiausia dėmesio skiriama pažangaus mokslininko individualybei. Tamsiai mėlynas rektoriaus rūbas susilieja su fonu, o raudonas juostos lankas fokusuoja žvilgsnį į modelio veidą – šviesiausią paveikslo dėmę. Kiek autoironiškai šypsodamasis, J. Stroinovskis žiūri tiesiai į mus. Minkštas, geranoriškas žmogus, kurio statusas ir įsitikinimai reikalavo didelio moralinio tvirtumo – P. Smuglevičius ne tik charakterizavo žmogų, bet ir išreiškė savo simpatiją bendraminčiui.

Tarp kamerinių portretų bene ryškiausias kaštelionienės Granauskienės atvaizdas (LDM). Aristokratiška laikysena ir santūriai, be pasimėgavimo nutapyti rūbai bei papuošalai atskleidžia visuomeninę jos padėtį. Biustinis kaštelionienės atvaizdas įkomponuotas į klasicistų pamėgtąjį ovalą. Ir ovalo forma, ir ją atkartojančios kyko linijos centruoja žvilgsnį į pagyvenusios moters veidą, žvelgiančios į pasaulį be ypatingos meilės ir pasitikėjimo. Kelia pagarbą aukšta kaštelionienės kakta, orus, valingas veidas. Senutė labiau racionali nei jausminga. Skvarbios akys ir atsikišęs smakras verčia įžvelgti žiauroką, valdingą natūrą. Granauskienės veidas nutapytas meistrišku, lengvu potėpiu, persišviečiančiais dažų sluoksniais. Švelnų rokokinį koloritą kuria lokaliniai gelsvi, pilkšvi, alyviniai, žali ir rusvi tonai, nelygus šviesos sklidimas. Tapysena, subtilūs spalviniai perėjimai ir, svarbiausia, aštri psichologinė modelio charakteristika – didelis P. Smuglevičiaus pasiekimas.

Lietuvos dailės muziejuje yra dvi P. Smuglevičiaus autoportretų kopijos. Šie dailininko mokinių tapyti apskritimo formos darbai rodo, kad autoportretas, dabar esantis Poznanės nacionaliniame muziejuje, buvo tapytas Vilniuje arba bent čia atsivežtas. Dailininkas portrete pasitempęs, tačiau atlapotas švarkas ir pasidraikęs perukas išduoda menišką natūrą. Protingos akys, sučiauptos užsispyrusio, ryžtingo žmogaus lūpos. Paprastos, saikingos meninės išraiškos priemonės. Fonas abstraktus, be gilumos – būdingas klasicistams. Tapysena įvairi: vietomis skulptūriškai modeliuojanti formas, vietomis drabužio kraštą ar plaukus laisvu potėpiu paverčianti fono rūku.

Reikšmingą vietą P. Smuglevičiaus kūryboje užima eskiziniai ir išbaigti piešiniai. Gamtos studijos ir dideliems paveikslams skirti eskizai pasižymi lakoniška linija, tiksliu, realistiniu daikto struktūros suvokimu, kartais – preromantinėmis nuotaikomis. Temperamentinga, muzikali kontūrinė linija veda žiūrovo žvilgsnį: tai pagreitina akies judesį stipresniu paspaudimu, staigiu posūkiu, tai sulėtina – ilgu kontūru apjuosdama daiktą ar figūrą, kurdama jų plastiką. Vaizdas kartais pieštas plačia,

kartais siaurėjančia ir tirpstančia linija. Įvairūs, turtingi šešėlių niuansai, plati jų gradacija, vietoj šešėlių kartais naudotas dvigubas pabraukimas arba brūkšnys. Išbaigtieji apibendrinti piešiniai pasižymi klasicistiniu sąlygiškumu.

Vertingiausias istorinis ir meninis palikimas – 1785–1786 metais sukurti Vilniaus senosios architektūros piešiniai. Jų gana daug. Dalį piešinių užsakė miesto garbės burmistras J. Chreptavičius (šie peizažai dingę), kitus – A. K. Čartoriskis. Išliko 21 iš A. K. Čartoriskio užsakytų Vilniaus ir jo apylinkių architektūros vaizdų. Piešiniai atlikti plunksnele, tušu ir lavisuota sepija. Norėdamas atskleisti nykstančios senosios architektūros grožį, P. Smuglevičius piešė ją iš įdomiausių stebėjimo taškų, ieškodamas įvairaus ritmo, statinių savitų bruožų, poetiško ryšio su gamta. Būdingas pavyzdys – „Vilniaus miesto gynybinė siena tarp Aušros ir Subačiaus vartų“ (KNM). Jame dokumentiškai tiksliai vaizduojama siena, prasidedanti piešinio kairiajame krašte, tįstanti į gilumą ir užsibaigianti Subačiaus vartais. Paveikslo dešinėje plačiu pastatu išbalansuota kompozicinė pusiausvyra. Lape daug erdvės – didelę piešinio dalį užima lengvas pulsuojantis dangus. Kruopščiai nupieštas šaudymo angų bei mašikulų ritmas, jautriai nulieta lygi sienos plokštuma, jos iškilumai ir ištrupėjimai. Piešinyje sugretinta daugybė faktūrų: sienų tinkas, stogų čerpės, tvoros rąstai, puri dirva. Skaidrus, saulėtas peizažas primena praeitį ir užkrečia nostalgija.

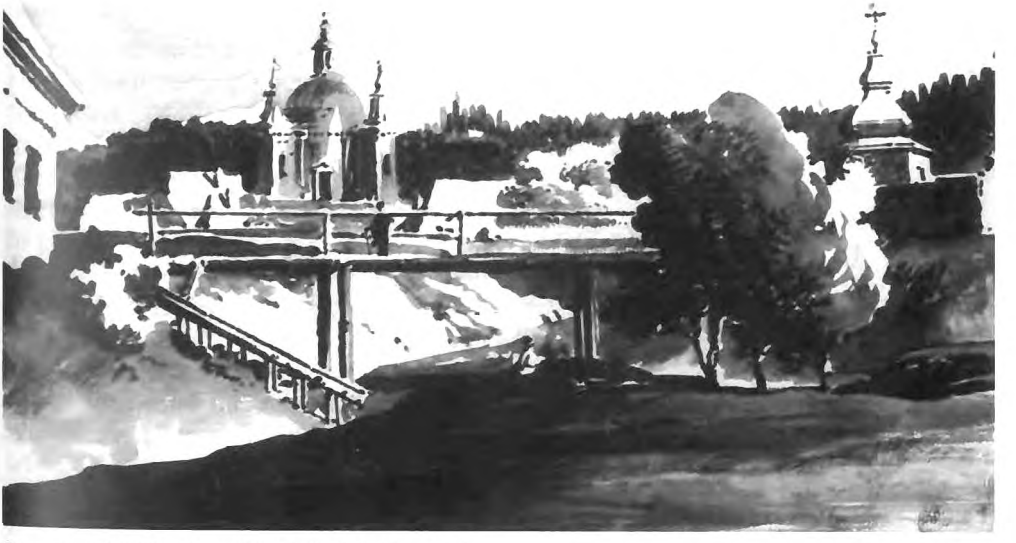
Aptartame darbe dėmesys koncentruotas į architektūrą, ji vyrauja lapo plokš-

Pranciškus Smuglevičius. Vilniaus miesto gynybinė siena tarp Aušros ir Subačiaus vartų. 1786

tumoje. Tačiau yra nemažai ir kitokių piešinių, kaip kad „Šv. Jackaus koplytėlė Paneriuose“, „Trinitorių bažnyčia“, „Verkių malūnas“, „Trakų Salos pilies griuvėsiai“ (visi – KNM, datuoti 1786 m.). Juose statiniai įsilieja į plačią gamtos panoramą, dažniausiai padalydami peizažą į tris planus. Piešiniai dar kartą įrodo P. Smuglevičiaus kūrybos įvairiapusiškumą.

Dar viena labai svarbi dailininko veiklos sfera – architektūrai skirtos dekoratyvinės kompozicijos. Šioji palikimo dalis beveik neišsaugota. Vertingiausi iš likusiųjų yra du aliejiniai paveikslai, tapyti ant drobės ir pritvirtinti Vilniaus katedros Šv. Kazimiero koplyčios skliauto burėse (pendentyvuose). Vienas jų – „Kova su aistromis“ barokiškai jausmingas, nutapytas stambiomis plokštumomis, šilta spalvų gama. Vertikalioje kompozicijos ašyje pavaizduota laisvai sėdinti jauna moteris. Kovą išreiškia grakštus įtemptas jos judesys, išraiškingas gestas, abstrakčia šviesa pagyvinta kūno plastika. Siužetą papildo gundančių amūrų būrys. Jų figūrėlės išsidėstę dviejose įstrižainėse, kurios prasideda ties merginos kojomis ir simetriškai nutolsta į priešingas puses. Aiškus kompozicijos pavaldumas architektūrai, skulptūriniam aprėminimui.

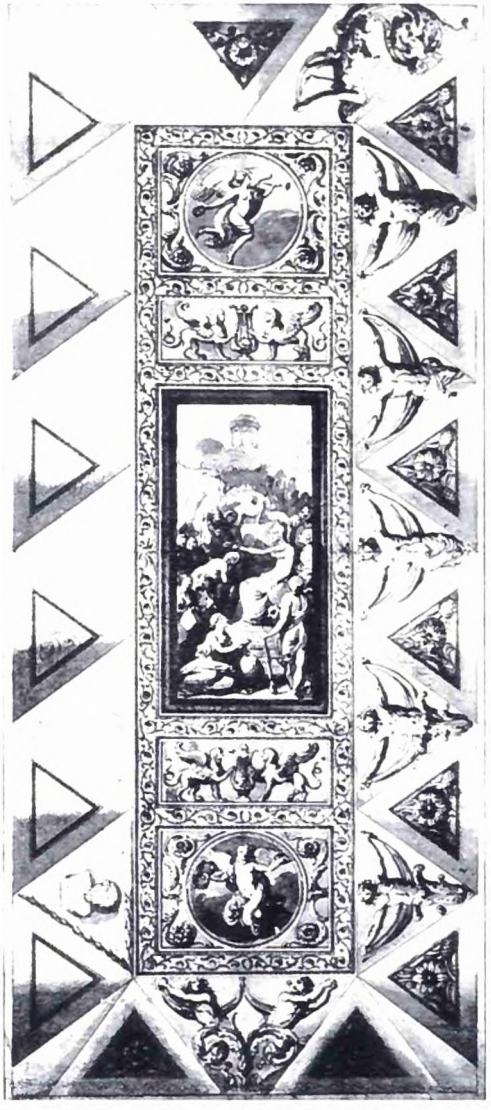
1802–1804 metais P. Smuglevičius dekoravo Vilniaus universiteto didžiąją posėdžių salę (dab. Retų spaudinių skaitykla). Jam talkininkavo brolis Antanas ir padėjėjai. Uždarius Universitetą (1832 m.) ir salę pavertus moksleivių bendrabučio valgykla, dalis tapybos buvo sunaikinta. Per 1927– 1931 metais Jurgio Hopeno ir Kazimiero Kviatkovskio atliktą salės restauravimą nebuvo atkurti skliautų paveikslai, o atkurtosios dalys tapo sausesnės. Apie P. Smuglevičiaus darbą galima spręsti iš li-



Pranciškus Smuglevičius. Trinitorių bažnyčia. 1786

kusio eskizo, iliustracijos Vilčinskio albume ir nuotraukų, padarytų restauravimo metu.

Salės polichromijai P. Smuglevičius taikė klasicistinę tapybą. Pagrindinė tema, atitikusi patalpos pobūdį, buvo mokslo vyrų išaukštinimas. Idėja, artima švietėjams, aukštinusiems protą ir akcentavusiems



Pranciškus Smuglevičius. Vilniaus universiteto bibliotekos salės skliautų polichromijos eskizas. 1802

mokslo reikšmę pažangai. Svarbiausi salės dekoravimo momentai (restauruojant neatkurti) buvo trys dideli paveikslai, tapyti ant drobės ir pritvirtinti prie sienos. Centre, vertikaliai išilgintame stačiakampiame, didžiausio formato paveiksle mokslo globėja Minerva, prie šlovės šventyklos vainikuojanti portretiškai nutapytus žymiuosius universiteto mokslininkus – buvusius ir dar gyvus, einančius į šventyklą pro platų portiką. Paveikslas uždengė XVII a. freską. Salės lubų kraštuose buvo du mažesni apskriti paveikslai su barokiškomis sparnuotomis figūromis. Viename – Mokslo šlovės genijus, trimitu skelbiantis nusipelniusių mokslininkų vardus, kitame – Pilietinių dorybių genijus, nešantis mokslininkams darbo ir mokslo vainikus. Tarp šių dviejų ir centrinės drobių buvo įpinti dekoratyviniai lyrą laikantys grifonai. Visi paveikslai skoningai aprėminti augaliniu ornamentu ir vykusiai įkomponuoti į skliautų plokštumas. Išraiškingas piešinys ir geltonų, raudonų bei mėlynų tonų deriniai darė salę šventiškai iškilmingą. Lubų dekoras nebuvo vienintelė patalpos puošmena. Galinėje sienoje buvo nutapyta Medūzos galva, priešingoje salės pusėje virš durų – aliejinis paveikslas su dviem amūrais, Džiaugsmo ir Liūdesio genijais, bei gulinčia tarp jų kaukole. Švietėjų pagarbą antikai P. Smuglevičius išreiškė nutapydamas abipus durų graikų filosofų Heraklito ir Demokrito biustus: nutapyti žalsvai pilkais tonais, jie atrodo kaip skulptūrinis reljefas. Kiekvieną tokią sienos plokštumą su biustu viršuje aprėmina dekoratyvinė ąžuolo lapų pynė. Skliautų paveikslai, biustai ir ornamentinės girliandos susilieja į harmoningą visumą, sudarydami jungtį su architektūra, išryškindami salės paskirtį.

P. Smuglevičius – lietuvių profesionaliosios dailės pradininkas. Savo kūryba nuosekliai įsijungdamas į Lietuvos dailės ilgaamžių tradicijų srautą, praturtino jas naujomis formomis ir švietėjišku turiniu,

susiedamas vietines tradicijas su aktualiomis vakarietiškos dailės tendencijomis.

P. Smuglevičiaus pradėtajam klasicizmui, netgi nutolusiam nuo kanonų, nebuvo palankios socialinės dirvos. Tačiau profesoriaus demokratines ir patriotines idėjas, tematiką, stiliaus puoselėjimo pastangas perėmė jo mokiniai. Tolesni klasicizmo pėdsakai veda per Juozapo Oleškevičiaus, Juozapo Peškos, Gasparo Barausko, Danieliaus Kondratavičiaus kūrybą.

Juozapas Oleškevičius (1777–1830 m.) gimė netoli Šiluvos (dab. Raseinių rj.) neturtingo bajoro šeimoje, mirė Peterburge. Tapybos iš pradžių mokėsi privačiai, o nuo 1797 m. Vilniaus universiteto Piešimo ir tapybos katedroje. Studijuodamas apie 1800 m. ėmė išsiskirti tapymo gabumais. J. Oleškevičių garsino ir pažangi visuomeninė veikla: jis buvo laisvamanis, aktyviai dalyvavo studentų judėjime, krikščioniškai mylėjo žmones ir gyvūnus. Artimiausi draugai kurdavo anekdotus apie labdaringus jo darbus, tačiau gerbė ir vertino šį žmogų. Dailininkas bendravo su A. Mickevičiumi, Henriku Ževuskiu, Stanislovu Moravskiu, vėliau – su dailininku Aleksandru Orlovskiu. A. Mickevičius jį vadino tautos minčių ir vilčių reiškėju, poetą domino ir mistiniai J. Oleškevičiaus polinkiai. Paveikslus dailininkas pasirašydavo: *Józef Oleszkiewicz, Litwin*.

J. Oleškevičiaus paveikslai – klasicizmo saulėlydžio atspindys. Vėlesniuose darbuose ryškūs sentimentalizmo ir ankstyvojo romantizmo bruožai. Nenukrypdamas nuo stiliaus kanonų siekė paprastumo ir aiškumo, ypač daugiafigūrėse kompozicijose. Mėgo skulptūriškas formas, jas pabrėždamas tiksliu piešiniu. J. Oleškevičius patyrė P. Smuglevičiaus poveikį, po studijų Paryžiuje jo kūryboje atsirado Rafaelio (Raffael Santi), Žako Lui Davido (Jasques Louis David), Žano Engro (Jean Ingres) ir Pjero Priudono (Pierre Prud'hon) tapybos atšvaitų.

J. Oleškevičiaus akademinis klasicizmas pasireiškė istoriniu žanru, iš dalies – religiniais paveikslais. Apie 1801–1802 metus jis sukūrė neišlikusias mitologines kompozicijas „Olimpas su visais dievais" ir „Klitemenestros mirtis".[31] Amžininko, J. Oleškevičiaus mokinio Antonijaus Andžejovskio teigimu, pirmasis didelis paveikslas pasižymėjo puikiu piešiniu, gyvu koloritu ir užbaigtumu.[32] Jį nupirkęs grafas Aleksandras Chodkevičius, vertindamas dailininko sugebėjimus, pasiūlė jam vykti tobulintis į užsienį ir apsiėmė finansuoti mokslus. J. Oleškevičius išvažiavo į Dresdeną ir Paryžių. 1803 m. įstojo į Paryžiaus tapybos ir skulptūros akademiją. Mokėsi pas Ž. L. Davidą (tuo metu jau pergyvenusį kūrybos nuosmukį) ir Ž. Engrą. Studijų metu Luvre kopijavo Rafaelio ir Davido kūrinius A. Chodkevičiaus paveikslų kolekcijai, atsidėkodamas mecenatui.

1807 m. pabaigoje grįžo į Lietuvą. Čia nutapė didelį istorinį paveikslą „Lietuvos etmono J. K. Chodkevičiaus atsisveikinimas su žmona, išvykstant į Chocimo mūšį" (1808 m., Kozluvcų pilis–muziejus prie Liubartovo, LLR) ir drobę „Antiochas ir Stratonika" (1809 m. LDM). Pastarojoje vaizduojamas graikų turtuolis Stratonika, peršantis savo dukrą Sirijos karaliui. Kompozicija racionali, sukurta pagal akademinio klasicizmo programą. Veiksmas pavaizduotas plačiame, kai kur drapiruotame fone. Penkios figūros išdėstytos girliandos tvarka. Centre – dvejojantis Antiochas. Visi herojai sustingę iškilmingose pozose, judesiai ramūs, emocijos nužymėtos be didesnės vidinės gyvybės. Kompozicijoje svarbiausias yra piešinys – juo kuriamas draperijų ritmas, taikliai nužymima kūnų anatomija, plastinis grožis. Lokaliniais raudonais, žaliais, gelsvais tonais tik paspalvintos formos.

Šie paveikslai 1809–1810 metais eksponuoti Vilniaus universiteto salėje, J. Oleškevičiui pretenduojant į mirusio P. Smuglevi-

Juozapas Oleškevičius. Anenkovos portretas

čiaus vietą. Tačiau dailininkas į Universitetą nepateko.

Nesulaukęs pripažinimo tėvynėje, 1811 m. J. Oleškevičius persikėlė į Peterburgą, kur klestėjo akademizmas. Rusų visuomenė ir Dailės akademija jį vertino, 1812 m. dailininkui suteiktas „istorinės tapybos ir portreto" akademiko vardas. Vėliau buvo pakviestas dėstyti į Dailės akademiją. Vienas iš Peterburgo laikotarpio portretų – jo nutapyta dekabristo motina Anenkova, Rafaelio madonas primenanti moteris, sėdinti sunkių draperijų fone (Rusijos valst. ist. muz.). Jos statiška poza kiek pagyvinta drabužio klostėmis ir apsiuvais, permatomu, laisvai nutapytu galvos šaliu. Portretas akademistinis, tačiau spalvingas. Blankų, rožinį moters veidą, krūtinę ir ranką išstumia į priekį tamsesnių spalvų zonos – samanų spalvos draperija ir violetinis dangus, tamsiai rudi plaukai ir lazurito mėlynumo rūbas.

Gyvendamas Peterburge J. Oleškevičius lankydavosi Lietuvoje, tapė čia portretus. Dauguma jų tapyti aliejiniais dažais, yra pieštų juoda kreida (Paryžiaus pieštuku). Portretuose ypač išryškėjo dailininko simpatijos ir jo stiliaus raida – nuo reprezentacinio klasicizmo iki sentimentalių intymių kūrinių su romantizmo bruožais. Naujai interpretuoti klasicistiniai reprezentaciniai Vilniaus universiteto kuratoriaus Adomo Čartoriskio jaunesniojo, rektoriaus J. Stroinovskio, profesoriaus astronomo Martyno Počobuto portretai.

Adomo Jurgio Čartoriskio portretas (1810, VUMM) sukurtas Vilniuje Universiteto observatorijai. Čartoriskis vaizduojamas klasicistiniame interjere, laisvai stovintis prie stalo; portrete pastebima Ž. L. Davido įtaka. Dailininkas švietėjų pavyzdžiu žavisi „natūraliu" žmogumi, įvertindamas jo visuomeninius nuopelnus, nesistengia akcentuoti bajoriškos atributikos – kepurė ir špaga padėta ant kėdės, atokiau nuo figūros. Portretuojamojo figūrą išskiria negyvas, beveik monochrominis fonas, raudona stalo staltiesė ir klasicistams neįprastas, kiek teatrališkas „saulės" apšvietimas.

Universiteto rektoriai J. Stroinovskis (Universitetui vadovavo 1799–1806 metais) ir M. Počobutas (rektorius 1780–1799 metais) vaizduojami kiek hiperbolizuotoje darbo aplinkoje. Abiejų figūros ir aplinkos daiktai nutapyti tiksliai, vietomis detalizuotai. Fone – drapiruota kolona arba vien draperijos. J. Stroinovskis kiek įsitempęs sėdi ant krėslo krašto, tarsi ką tik pasisukęs nuo stalo į žiūrovą. Pilkai rudame kolorite išsiskiria šiltų tonų malonus veidas, besijuokiančios akys, raudona rektoriaus juosta, melsvas rūbas, ordinų blyksniai. Jauki šviesa slysta rektoriaus portretu, palikdama šešėlyje dalį atributų, naikindama paveikslo oficialumą. Antrojo rektoriaus portretas griežtesnis. Jame – mokslo fanatikas, asketas, valdinga asmenybė, neleidžianti sau žmogiškų sil-

pnybių. Ant krūtinės išryškinti garbingi ordinai. Kietai, skulptūriškai nutapytas valingas veidas, jautriai – gražios, rašyti įpratusios rankos. Įtikinantis, atsakingai sukurtas portretas kontrastuoja su negyvu, manieringai drapiruotu fonu.

Įvairūs J. Oleškevičiaus kameriniai portretai. Leono Sapiegos atvaizdas (1827 m.)[33] klasicistinis, pasižymi išraiškos priemonių darnumu. Labai gyvos, iškalbingos modelio akys. Sentimentalus Karolinos Chodkevičienės portretas, pieštas juoda kreida (1808 m., VNM). Moters temperamentą ir nuotaikas perteikia švelnus veidas, rankų ir galvos judesys, išsidraikę plaukai. Alevtinos Gostinskos atvaizdas (KNM), kaip ir dauguma kitų, liudija, kad J. Oleškevičius mėgdavo idealizuoti.

J. Oleškevičiaus sentimentalizmas ryškiausias grupiniuose, pavyzdingus šeimos santykius propaguojančiuose portretuose. Idealūs artimųjų ryšiai vaizduojami paveiksle „Motina su keturiais vaikais“ (Baltarusijos dailės muziejus Minske). Drobės dešinėje sėdi jauna moteris, jausmingai laikanti rožių šaką. Į kairę nuo jos, kiek giliau, laisvai sukomponuoti vaikai, kurių galvutės sueina į banguotą liniją. Veidai ir kūnai idealizuoti, rožiniai. Paveiksle dominuoja pilki ir rudi tonai. Rožiniai ir žalsvi refleksai gražiai žaidžia ant moters melsvos ampyrinės suknelės ir vaikų apykaklių. Šviesa traktuota akademistiškai. Alegoriškas, misticizmo paveiktas pianistės Marijos Šimanovskos ir dviejų dukterų portretas (1811 m., Lodzės dailės muziejus). Tai pačiai krypčiai priskirtinas išraiškingas Kazimiero, Aleksandro ir Emilijos Tišinskių (vaikų) portretas (1813 m., VNM). Figūros sustatytos reguliariai, pagal klasicizmo normas, išraiškingos rankos ir pečiai sudaro rombo formą. Visi vilki ampyro drabužius. Tačiau klasicizmui svetima saldoka, sentimentali veidų išraiška, aukštyn žvelgiančios akys, melancholiška paveikslo nuotaika.

Juozapas Oleškevičius. Martyno Počobuto portretas

Dailininko perėjimą prie romantiškos galvosenos rodo nežinomos moters su dukra portretas, sukurtas apie 1811–1815 metus. Ankstyvajam romantizmui būdingas

Juozapas Oleškevičius. Adomo Mickevičiaus portretas. 1829

portretuojamųjų žvilgsnių ryšys su žiūrovu, komplikuotai sudėtos rankos, tamsiais drabužiais kontrastuojančios apšviestos figūrų dalys.

J. Oleškevičiaus ankstyvajam romantizmui atstovauja A. Mickevičiaus, S. Moravskio, Henriko Grocholskio portretai. Daug dėmesio juose skiriama vidinei charakteristikai.

A. Mickevičiaus portretui (1823 m., KNM) dailininko ieškota neįprastos pozos, kiek kampuotai komponuota figūra – į drobės plokštumą ji įrašyta beveik įstrižai. Poetas vaizduojamas kūrybos momentu – pasirėmęs į knygų krūvą, atlošta galva, nereginčiomis akimis. Minkšta, nelygia fono šviesa sukurta romantiška erdvė ir išryškintas figūros siluetas. Tapysena dar kiek klasicistinė. S. Moravskio portrete (buv. Vilniaus universiteto Dailės skyriuje)[34] rūpestingiausiai nutapytas švelnus, jausmingas veidas ir grakščios rankos. Šviesa paryškina charakterį, teikia dinamizmo erdvei. Stiliaus bruožai akivaizdžiausi Henriko Grocholskio portrete.[35] Jame pabrėžtas romantizmui būdingas žmogaus ryšys su gamta. Veiksmas vyksta kalnuose (romantizmui būdingas motyvas), siaučiant vėjams, artėjant audrai. H. Grocholskis stovi deklamatoriaus poza – nuogu kaklu ir vėjo taršomais plaukais. Paskutinis saulės spindulys nušviečia įkvėptą, kiek tragišką veidą. Meniška paveikslo netvarka papildyta portretuojamojo rūbais – atlapa apykaklė, nerūpestingai užrišta skarelė, apsiaustas ant vieno peties. Nutapyta minkštai – įvairių atspalvių fono debesys lengvu rūku apgaubia figūrą, paliečia veidą.

Kai kurie J. Oleškevičiaus portretai, kaip kad „Gasparas Žalvieta, žaidžiantis su šunimi“, buitinio pobūdžio.[36]

Po Paryžiaus gyvendamas Vilniuje J. Oleškevičius piešė, o gal ir tapė peizažus. Minimi tada sukurti vaizdai: Žemutinė pilis, Aukštutinės pilies griuvėsiai, Sapiegų rūmai Antakalnyje, Universiteto sodyba Vingyje už Neries, kiti praeities kultūrą įamžinę darbai. Gamtos peizažų dailininkas nemėgo.[37]

Tapytojas ir piešėjas *Gasparas Barauskas* (1785–1854 m.) užaugo Vilniuje. 1801–1807 metais mokėsi Piešimo ir tapybos katedroje pas P. Smuglevičių. 1808 m. išvyko tobulintis į Paryžiaus dailės akademiją, Luvre kopijavo Rubenso kūrinius. Po metų (1809) grįžo į Lietuvą. 1810 m. Vilniaus universitetas, remdamasis pateiktais darbais, suteikė G. Barauskui meno kandidato laipsnį.

Jau mokydamasis kopijavo P. Smuglevičiaus paveikslus, o po mokytojo mirties baigė jo darbus („Lietuvos krikštas“ ir kt.). Kadangi buvo vedęs vieną po kitos abi Antano Smuglevičiaus dukteris, paveldėjo nemažai mokytojo kūrinių. Dažnai naudodavosi jo eskizais. G. Barauskas praturtino Lietuvos klasicizmą savita maniera. Tapė portretus, buitines ir mitologines kompozicijas, religinius paveikslus ir peizažus.

G. Barauskui grįžus iš užsienio, klasicizmas Lietuvoje nebeturėjo socialinio pagrindo. Dailininkas ėmėsi bažnyčių užsakymų. Bažnytinė G. Barausko dailė patyrė mažesnę P. Smuglevičiaus kūrybos įtaką, joje esama Rafaelio ir Bolonijos mokyklos atgarsių. Paveiksluose P. Smuglevičiaus pavyzdžiu derinami baroko ir klasicizmo principai, tačiau mokinio figūros grakštesnės ir lieknesnės, kontūrų linija minkštesnė, lokalinės spalvos prigesintos. Atrodo, kad G. Barausko teptukui priklauso dauguma apaštalų ir evangelistų Švenčionių bažnyčioje. Tai aukšto meninio lygio drobės, vaizduojančios P. Smuglevičiaus braižui artimas, natūralaus dydžio figūras. Šventieji vaizduojami ikonografine tvarka. Drobės plokštumoje figūros nutapytos kiek patrauktos į kairę nuo paveikslo ašies, pastatytos anfas ar trijų ketvirčių posūkiu. Skiriasi atributais, sulenktų rankų ir kojų judesiu, drapiruote. Formos modeliuotos spalva ir šviesa. Šventųjų galvos sumažintos, daugiausia dėmesio skiriama kiek idealizuotam veidui ir viršutinei kū-

no daliai – čia tikslesnis piešinys, šviesesnis koloritas.

Atlošta evangelisto Morkaus galva, į dangų pakeltos akys. Dinamišką kūno judesį sustiprina sunkaus apsiausto klosčių ritmas. Šventojo figūra monumentali, pažymėta dramatizmu ir vidine įtampa. Paveikslo nuotaiką pabrėžia koloritas – raudonų, rudų, žalių ir mėlynų spalvų sąskambiai. Apaštalo Jokūbo jaunesniojo charakteris atsispindi mąsliame veide, galvos posūkyje ir rankų geste, griežtose raudono drabužio klostėse. Koloritas – prislopintų rusvai gelsvų atspalvių. Apaštalo Jokūbo vyresniojo valią ir veiklų ryžtą atskleidžia kampuoti kojų ir rankų judesiai, papildo įvairių atspalvių mėlynai rudi šalti tonai. Dvasinę apaštalo jėgą išreiškia statiška figūra.

Iš visų paveikslų išsiskiria evangelistas Lukas. Jis sėdi ant aukštos pakylos, užimdamas beveik visą drobės erdvę, pakreiptas trijų ketvirčių posūkiu, galva profiliu, žvelgiantis į knygą, gulinčią ant kelių. Veidas ir figūra detalesni nei kituose paveiksluose. Dėmesingai modeliuota apnuogintų kojų ir dešinės rankos anatominė raumenų struktūra. Simbolinės jaučio galvos pažymėta tik siluetas. Spalvų derinyje vyrauja raudoni, rudi ir melsvai pilki atspalviai. Šviesa ir šešėliai sudaro atskiras spalvines plokštumas.

Yra žinoma, kad G. Barauskas kūrė P. Smuglevičiaus, J. I. Kraševskio, Juozapo Koženiausko portretus, darė daugelio portretų kopijas.[38] Iš jo klasicistinių mitologinių kompozicijų amžininkai vertino „Apoloną, apsuptą mūzų“(iki 1812 m.), nutapytą ant sienos tėvo kambaryje.[39]

Betarpiškiausi yra G. Barausko piešiniai. Išliko dvi buitinio žanro kompozicijos – „Karčiama Vilniuje“ ir „Čigonų grupė“ (abu VNM). Abiejų piešinys kontūrinis, paspalvintas akvarele. „Čigonų“ lakšte penkios figūros suskirstytos į dvi grupes: dešinėje – vyrai, kairėje – sėdinčios moterys.

Gasparas Barauskas. Karčiama Vilniuje

Natūra išreikšta romantiškai pakiliai, tačiau plastinis traktavimas klasicistinis. Piešinio linija energinga, tvirta ir lanksti. Veidai apibendrinti, apranga detalizuota. Kompozicijos „Karčiama Vilniuje" piešinys grubesnis. Beveik visos figūros (miestiečiai ir bajorai) išdėstytos klasicistiniu principu – vienoje linijoje. Kiek arčiau patrauktos dvi valstiečių figūros.

Gaudamas nedaug užsakymų G. Barauskas buvo priverstas išvykti mokytojauti į Kauno, vėliau į Minsko ir Balstogės gimnazijas. Imdavosi ir prozaiškų darbų, tvarkė dvarininkų ūkinius reikalus. Kūrybos beveik atsisakė.

Žemaitijoje gimęs *Danielius Kondratavičius* (1765–1844 m.) iš pradžių mokėsi Vilniuje, nuo 1786 m. – P. Smuglevičiaus dirbtuvėje Varšuvoje. Sekdamas mokytoju, tapė silpnokas istorines kompozicijas („Virginijos mirtis", 1817 m., VNM, „Lietuvių laidotuvės", „Herkulesas, kovojantis su hidra" [40]), itin sunkiai tvarkydamasis su koloritu. Geresni D. Kondratavičiaus buitinės tematikos darbai („Valstietės, nuimančios derlių")[41] ir portretai (kunigo Pranciškaus Ksavero Bogušo, Mykolo Micielskio, 1795 m.)– nesudėtingi, klasicistinės manieros. [42] Miniatiūrinis autoportretas (173x146 mm, 1834 m., Ossolineum biblioteka, Varšuva) tapytas akvarele ir aliejumi ant popieriaus. Figūra iki krūtinės vaizduojama trijų ketvirčių posūkyje. Veido bruožai ryškūs, nutapyti rusva kūno spalva. Dailininkas vilki blyškiu violetiniu surdutu, užsimetęs raudoną kaklaskarę; plaukai vešlūs, rusvos spalvos. Skirtingas spalvas vienija pilkai rudas fonas. Šešėliai ir raukšlės atlikti pieštuku. Aliejumi ant drobės nutapytas kunigo Vincento Smuglevičiaus portretas (LDM). Dailininko atidžiai įsižiūrėta į protingo, intraversiško žmogaus veidą. Fonas nutapytas minkštai, beveik sunaikinant daiktų kontūrus.

Po 1824 m. išvykęs iš Vilniaus D. Kondratavičius tapė mažai. Gyveno Lvove, vėliau Varšuvoje, kur dirbo Józefo Osolińskio galerijoje. Mirė Varšuvoje.

Juozapas Peška (Peszka, 1769–1831 m.) gimė ir mirė Krokuvoje, mokėsi P. Smuglevičiaus privačioje dailės mokykloje Varšuvoje ir pas Joną Baptistą Lampį (Johann Baptist Lampi). 1794 m. atvyko į Lietuvą ir iki 1812 m. dirbo įvairiose Lietuvos ir Baltarusijos vietose. 1809 m. Vilniaus universitetas suteikė jam dailės magistro vardą. Žinomiausi yra jo portretai ir peizažai. Tipiškas pavyzdys – klasicistinis, reprezentacinis P. Smuglevičiaus portretas (PNM). Tai kiek eklektiška kompozicija, vaizduojanti dailininką su rankraščio lapu. Nuoseklaus stiliaus, sentimentalistinis Teofilės Radvilienės portretas (apie 1810 m., KNM), kuriame moteris vaizduojama kaip Hebė, maitinanti iš taurės arą. J. Peškos portretai kuklaus kolorito, bet neblogo piešinio.

Dailininkas Vilniuje kūrė ir alegorines drobes. Iš litografijos žinomas jo paveikslas „Labdarių draugijos įkūrimas Vilniuje". Tai daugiafigūrė, centralizuota, kompaktiška kompozicija. Žmonės joje vilki klasicistinio laikotarpio drabužius, jų gestai teatrališki, visi išrikiuoti vienoje plokštumoje. Paveiksle daug alegorinių elementų: inkaras, taurė, sparnuotas angelas, laikantis laurų vainikus.

J. Peška yra sukūręs Vilniaus ir jo apylinkių peizažų. Akvarelėje „Gegužinė Antakalnyje prie Šv. Petro ir Povilo bažnyčios" (LDM) klasicistinis vaizdo supratimas atsiskleidžia sausomis architektūros linijomis ir išilgintomis figūrų proporcijomis.

J. Peška į Lietuvą atvyko P. Smuglevičiaus pakviestas ir kūrė, patirdamas didelę mokytojo įtaką. Tą patį galima pasakyti apie dar vieną dailininką – *Joną Chruscickį* (1765– 1837 m.), gimusį Varšuvoje, mirusį Vilniuje. 1785 m. jis atvyko į Vilnių drauge su P. Smuglevičiumi, kaip jo padėjėjas. Kūrė religinius paveikslus Katedrai ir kitoms bažnyčioms, darė mokytojo religinių paveikslų kopijas.

Juozapas Peška. Vilniaus katedra iš rytų pusės. 1808

Piešimo ir tapybos katedra išugdė pirmuosius tapybos kopijuotojus ir restauratorius. *Mykolas Juozapavičius* (1754 – minimas iki 1828 m.) tapybą studijavo 1797–1806 metais. Tapo žinomu kopijavimo meistru. Manoma, kad jis padėjo P. Smuglevičiui tapyti Michailovsko rūmų freskas.[43] Mokytojavo įvairiose Baltarusijos vietose. *Martynas Januševičius* (Januškevičius, g. 1780) Vilniaus universitete mokėsi 1804–1816 metais pas P. Smuglevičių ir J. Rustemą. Specializavosi kopijuoti ir restauruoti. Tapė ir savarankiškai portretus, peizažus, religinius paveikslus, kreida ir plunksna piešė natūros vaizdus. Sukūrė portretą „Moteris iki pusės su degančia balana" (LNM), „Šv. Joną Krikštytoją" (1827–1828 m., Šv. Jono bažnyčia Vilniuje), kompoziciją „Trijų karalių pagarbinimas" (plunksnele ir akvarele, VUB). Tačiau daugiau vertintas kaip kopijuotojas, tiksliai perteikiantis originalo piešinį, spalvas, atspalvius, jaučiantis meistro teptuką. Antai Gvido Reni (Guido Reni) paveikslo „Šv. Jonas Evangelistas" kopijoje (Vilniaus Šv. Jono bažnyčia) puikiai pagauti veido niuansai, rankų piešinys ir jį paryškinančios klostės. Šviesos paskirstymas ir koloritas taip pat atitinka originalą. M. Januševičius sėkmingai restauravo senus ir suplėšytus paveikslus.

XVIII–XIX amžiaus riboje, kai Piešimo ir tapybos katedros įtaka buvo dar silpna, į Lietuvą trumpam užsukdavo užsieniečiai dailininkai akademistai. Keliaujantys meistrai tapydavo madingus aristokratų portretus, nes jų paslaugomis paprastai naudodavosi aukštuomenė. Tai buvo vokietis *Juozapas Grasis* (Joseph Grassi, Grassy, 1757–1838 m.), Vienos meno akademijos auklėtinis, italų kilmės Austrijos dailininkas *Johanas Baptistas Lampis* (tėvas, 1751–1830 m.) ir *Francas Ksaveras Lampis* (sūnus, Franz Xaver Lampi, 1782–1852 m.). Jų darbams būdinga idealizuota natūra, vėlyvojo baroko, klasicizmo ir sentimentalizmo bruožai. J. Grasis nutapė Joachimo Chreptavičiaus visos figūros portretą (1796, LNM). Paveikslas

minkštai modeliuotas, sodraus kolorito, be gilesnės psichologinės analizės. Portretas tapytas jau be modelio, pagal eskizą – tai paaiškina jo trūkumus. J. Grasio teptukui priklauso ir Lietuvoje sukurtas Mykolo Kleopo Oginskio (apie 1792 m., KNM) atvaizdas. J. B. Lampis ir F. K. Lampis nutapė keletą Tyzenhauzų ir daugelio kitų Lietuvos didikų portretų. Žinomi sūnaus kurti Izabelės Fiorentini (KPG) ir Celestinos Radvilienės (apie 1825–1830 m., VNM) atvaizdai. Užsieniečiai tapytojai nepraturtino Lietuvos dailės naujovėmis, gal tik paskatino vietinius meistrus kelti profesinį lygį.

Tarp klasicizmo ir romantizmo

Pereinamajam iš klasicizmo į romantizmą laikotarpiui, aprėpusiam XIX a. pradžią, atstovavo J. Rustemas, J. Damelis ir keletas blankesnių tapytojų – P. Smuglevičiaus mokinių. Dailė dar naudojosi klasicizmo estetika, joje būta sentimentalizmo, realistinio vaizdo, bydermejerio, ankstyvojo romantizmo apraiškų.

Amžiaus pradžios dailėje pakito žanrų hierarchija, į pirmą vietą iškilo portretas. Vilniečiams imponavo nedidelio formato atvaizdai, miniatiūros. Vis dar buvo gaji ir klasicistinė portreto samprata – dogmatizuoti oficialūs atvaizdai, ovalo forma. Užsakovai pageidavo alegorinės raiškos – sentimentalistinių grupinių portretų su grakščiomis moterimis mūzomis ir vaikais amūrais. Ypatingą vietą to meto paveikslų galerijoje užima atvaizdai, kuriuose įamžinta Vilniaus universiteto profesūra, šviesiausi laikmečio žmonės. Šiais portretais, kuriais buvo pratęsta P. Smuglevičiaus intymiojo portreto tradicija ir perimti J. Rustemo portretiniai įgūdžiai, amžiaus pirmaisiais dešimtmečiais patikslinta vilnietiškojo portreto samprata.

J. Rustemo kūryba – švietėjišku požiūriu į žmogų, portretinėmis schemomis ir plastine raiška – darė didžiulę įtaką amžininkų meniniams polinkiams. Sekdami J. Rustemo pavyzdžiu vilniečiai dailininkai pamėgo nedidelius paveikslų formatus, santūrią, paprastą raišką, saikingumu artimą miestietiškam bydermejeriui. Būtis šiuose portretuose netriukšminga, žmonės rimti ir orūs, tyliai išnyrantys iš tamsos, neskubantys atsiskleisti. Blaivus kasdieniškas gyvenimas retai kada pasireiškia kraštutinumais, plyksteli temperamentingais jausmais. Čia nėra surežisuotų kompozicijų, efektingų pozų ir rakursų, aktyvių spalvų. Tapyba minkšta, niuansuota, dažnai blukina išankstinius piešinio kontūrus, palengvindami vienų formų persiliejimą į kitas, paveikslų paviršių švelnina subtilus šviesos virpėjimas. Šie bendri požymiai, puoselėti realistinės pakraipos atvaizduose, išliko 2–3-ojo dešimtmečių sudvasintuose, pakiliuose preromantiniuose portretuose, vėlesnėje, į amžiaus vidurį pasislinkusioje J. Rustemo mokinių kūryboje.

Laikotarpio dailė buvo kamerinio pobūdžio, todėl kiek nuvertėjo klasicizmo aukštinti žanrai. Klasicizmo ir baroko jungtis užsibuvo religinės tematikos drobėse. Jose perimtos P. Smuglevičiaus kūrinių bendros idėjinės ir formaliosios charakteristikos, kartais naudoti tie patys siužetai, didžiojo meistro kompozicijos principai. P. Smuglevičiaus įtaka tebebuvo aktuali istorinės tematikos tapyboje, nors susidomėjimas pastaraja šiek tiek atslūgo – daugumos dailininkų praktikoje istorinis žanras siejosi su kūrybinės veiklos pradžia, buvo epizodinio pobūdžio. Nuosekliau juo domėjosi vienintelis J. Damelis, restauravęs Lietuvos, Lenkijos ir Rusijos istoriją, vaizdavęs 1812 metų aktualijas. J. Damelio tapyti Napoleono karų paveikslai buvo pirmieji romantiniai istorinio žanro kūriniai.

Jau sentimentalizmas skatino susidomėjimą gamta; dar labiau jos natūraliu grožiu buvo linkę žavėtis pirmieji romantikai. Sentimentalizmo ir romantizmo nuostatos reabilitavo klasicizmo nuvertintą peizažo žanrą, paspartino pirmųjų Lietuvos peizažistų atsiradimą. Dailininkai atkreipė dėmesį į gamtos formų įvairovę, jos ryšį su žmogumi, su krašto istorija.

Susidomėta Europoje populiariu piešiniu. Tapytojai darė kelionių eskizus, piešė žanrines sceneles, būdingus tipus, gamtovaizdžius, madingi buvo sentimentalūs saloniniai albumų piešiniai. Piešimo srityje buvo stipri J. Rustemo įtaka, jo perimta norbleniškoji tradicija.

Ryškų pėdsaką XIX a. kultūroje paliko *Jono Rustemo* (1762–1835 m.) pedagoginė, filantropinė veikla ir kūryba. Jo tapyba, atstovavusi pereinamajam iš klasicizmo į romantizmą laikotarpiui, paveikė XIX a. pirmosios pusės portreto žanro raidą. Beveik visa dailininko kūrybinė biografija susijusi su Lietuva.

J. Rustemas gimė Stambule (Konstantinopolyje), tėvas buvo armėnas, motina prancūzė. Dešimties metų vaiką ėmėsi globoti (ar nupirko) kunigaikštis Adomas Kazimieras Čartoriskis, parsivežęs jį į savo rezidencinį Pulavų dvarą Lenkijoje. Gabiam berniukui A. K. Čartoriskis leido mokytis su savo vaikais, o vėliau – Varšuvoje pas Ž. P. Norbleną (Jean Pierre Norblin, 1745–1830 m.). Pastarasis, Prancūzijoje eklektiškai sekęs Antuanu Vato (Antoine Watteau) ir Rembrandtu, Lenkijoje pasireiškė kaip vėlyvojo baroko ir klasicizmo meistras, kaip ryškus preromantizmo atstovas, pirmasis kvietęs studijuoti natūrą. Kurį laiką J. Rustemas taip pat mokėsi karališkojo dvaro dirbtuvėje pas italą Marčelą Bačiarelį (Marcello Bacciarelli, 1731–1818 m.), sentimentalaus rokoko atstovą, kūrusį reprezentacinius portretus ir istorinio žanro kompozicijas.

J. Rustemas patyrė ne tik šių dviejų mokytojų įtaką. Jį domino J. L. Davido, A. Kaufman (Angelica Kauffman, 1741–1807 m.), A. R. Mengso kūryba. Jo akiratį labai praplėtė studijos Vokietijoje (1788–1790 m.), kur galėjo susipažinti su geriausiomis Europos dailės tradicijomis.

Profesinius įgūdžius kaupė kopijuodamas žymesnių meistrų kūrinius (savo mokytojais vadino Rembrandtą, Rafaelį, Rubensą), tapydamas sudėtingas kompozicijas, darydamas skaitlingus jų eskizus. Dirbdamas ar viešėdamas įvairiose šeimose domėjosi jų namuose saugomomis dailės kūrinių kolekcijomis.

Buvo plačių interesų žmogus, gyvo, lakaus proto. Kasdien kelias valandas skirdavo skaitymui – rinkdavosi ne tik dailės, bet ir filosofinę, grožinę literatūrą. Sekė užsienio spaudą, mokėjo keletą Europos kalbų. Garsėjo ir žmogiškomis savybėmis: jo durys visada būdavo atviros neturtingiems, nesveikiems, nelaimingiems. J. Rustemą mėgo įvairiausiuose visuomenės sluoksniuose. Jis buvo aktyvus visuomenininkas, masonų ložių „Uolusis lietuvis“ ir „Gerasis Ganytojas“ narys, palaikė ryšius su „Nenaudėliais“. Vaidino mėgėjų teatre, kurdavo „gyvuosius paveikslus“.

Į Lietuvą J. Rustemas atvyko 1793 m., kurį laiką dirbo Lietuvos ir Baltarusijos dvaruose. Beveik visi ankstyvieji (tapyti iki 1812 m.) jo paveikslai žuvo, žinomi tik iš aprašymų. Rašoma, kad kūrybinės karjeros pradžioje išmėgino klasicistinius siužetus („Dianos maudynė“, VNM, „Diogenas, geriantis iš delno vandenį“).[44] Tačiau neturėjo klasicizmo pagrindų, be to, paveikslus matęs V. Smakauskas prisimena, kad juose dominavo peizažas – tai klasicizmui nebūdinga. Iš atsiminimų žinomi ir pirmieji sentimentalizmo bei ankstyvojo romantizmo darbai J. Rustemo kūryboje. Jausmingoje drobėje „Paguoda“[45] senas vienuolis, ramina merginą, uždėjęs ranką jai ant galvos. „Audra virš vandens“[46] – romantiškas siužetinis peizažas. Dirbtinai dramatizuotoje kompozicijoje vaiz-

duojamas ežeras uolėtais krantais ir bokštas, bangų blaškoma valtelė, o joje mergaitė, išgąstingai besiglaudžianti prie vyro. Įtampą didina žaibai, raižantys debesuotą dangų. V. Smakausko nuomone, paveiksle gerai perteikta erdvė ir linijinė perspektyva. Buvęs J. Rustemo mokinys A. Šemešys rašė, kad peizažai buvę „gražių rožinių, violetinių, aiškiai žalių spalvų, artimi natūrai".[47]

Tuo pat metu J. Rustemas sekė Rembrandtu („Sūnus paklydėlis").[48] Kritikos susilaukė jo paveikslas „Šv. Jonas Kantas" (buvęs seminarijoje prie Augustinų bažnyčios) už anatomines klaidas.[49]

J. Rustemas mėgo kurti ir peizažus. Keli jo gamtovaizdžiai, perkelti į raižinius, publikuoti tuometinėje Vilniaus spaudoje.[50] Juose dailininko atidžiai stebėta gamta užfiksuota paprastomis, ekonomiškomis priemonėmis.

Tačiau artimiausia J. Rustemui buvo portretinė tapyba. Jį visada aistringai domino žmogus, be to, XIX a. pradžioje portreto žanras turėjo didelę paklausą. Dailininkas tapė Universiteto profesūrą ir kitą inteligentiją, dvarininkus, savo artimuosius. Lengvai pagaudavo prortretuojamojo bruožus, bet niekada neapsiribodavo formaliu panašumu. Palaipsniui jo portretuose gilėjo individuali charakteristika ir švietėjiška pagarba žmogaus moralinėms nuostatoms, dvasiniam turiniui.

J. Rustemas tapydavo visos figūros, pusės figūros ir biustinius portretus. Jie vidutinio formato, kai kurie visai maži, artimi miniatiūroms. Mažus formatus inspiravo nedidelės apimties sentimentaliosios literatūros žanrai. Kita vertus, kuklūs matmenys labiau atitiko kūrybinius dailininko polinkius. J. Rustemo studentas A. Šemešys rašė: „... jo koloritu sunku buvo nutapyti natūralaus dydžio portretą. Jo koloritas lengvas ir elegantiškas, pakankamai šaltas, nors šviesos natūralios, šešėliai permatomi, dažnai apelsininės raudonos spalvos".[51] J. Rustemas siekė, kad spalvų derinys ir juo išreikšta šviesokaita padėtų emocinei sumanymo išraiškai, nepateisino paviršutiniškų spalvinių įspūdžių. Portretai atrodo vienodoki, tačiau atidesnis žvilgsnis išskiria spalvų įvairovę, skleidžiančią neefektingą, bet gilų emocionalumą. Portretuose esama sentimentalaus ir švietėjiško klasicizmo, ankstyvojo romantizmo, sąsajų su bydermejerio daile, realizmo pagrindų.

Sentimentalieji alegoriniai portretai tapyti klasicistine maniera. Jų liko nedaug, matyt, nedaug ir buvo. Dailininką traukė ne tik veidas, bet ir figūros siluetas, dinamiškas judesys, jausmų vidinė išraiška. Onos Vankavičienės visos figūros portretas (1815 m., VNM) – idealizuotas, kiek pailgintų proporcijų merginos atvaizdas. Teatrališkas, tarsi šokio judesys ir jį atitinkantis veido trijų ketvirčių posūkis – kupini jaunystės džiaugsmo ir temperamento. Figūros plastinės formos modeliuotos švelniais pustoniais ir refleksais. Gan panašus alegoriškas grupinis Marijos Mirskytės–Šumskienės, Basios Šumskytės ir Napoleono Mirskio portretas (1808 m., nuo 1822 m. buvo Vilniaus mokslo bičiulių draugijos nuosavybė, dabar VNM). Jo turinys atsiskleidžia klasicistams ir sentimentalistams būdingu literatūriniu pasakojimu.Tik iš E. Giunterytės–Puzinienės atsiminimų aiškėja, jog tai portretas.[52] Pastaroji rašo, kad pirmame plane šokanti liekna ir grakšti moteris Terpsichorės apdaru yra Šumskienė. Jos dešinėje – kiek blankiau nutapyta, lyra grojanti Polihimnija – B. Šumskytės portretas. Šalia jos Kupidonas šešėlyje – tai mažasis Mirskis. Sentimentalizmui būdinga šeimyninės darnos ir šiltų jausmų išraiška. Klasicizmo dvasią sustiprina primenanti antikinius chitonus portretuojamųjų apranga ir kolonos prigesintame fone. Charakterius J. Rustemas atskleidžia per pasirinktąją situaciją, judesį. Švelnia kūnų plastika kuriamas muzikalus ritmas, į veidus nesigilinama. Tapyta minkštai, figūros modeliuotos auksinio rudumo

tonais. Kaip ir O. Vankavičienės portrete, jautrūs šviesos kontrastai ir perėjimai primena dailininko simpatijas Rembrandtui.

Sentimentalaus vokiškojo klasicizmo įtaka juntama ir Antano Vankavičiaus visos figūros paradiniame portrete (VNM). Re-

Jonas Rustemas. Mirskių portretas. 1808

miantis „natūralaus“ žmogaus idėja, dėmesys sutelktas į amenybę: vyras kiek susimąstęs, poza paprasta, figūra konkreti. Paveiksle vyrauja pilki žali tonai.

Vokiškojo klasicistinio sentimentalizmo ir pirmųjų ankstyvojo romantizmo apraiškų esama Lauryno Gucevičiaus žmonos Teofilės Hermonovskytės portrete (LDM). Rūpestingai nutapyti veido bruožai, gilios, į žiūrovą įsmeigtos akys ir valingai suspaustos lūpos. Romantiškai ryžtingas galvos posūkis. Skulptūriškai pasukta figūra nutapyta mėlynai pilkais tonais. Tamsus padūmavęs paveikslo fonas meniniam vaizdui teikia lengvumo ir šventiškumo. Ankstyvajam romantizmui būdingas dešinėje kylantis sąlyginis peizažas, kurio žemas horizontas sureikšmina figūrą. Madinga Gucevičienės suknelė ir prirašytas lapas rankose patikslina jos visuomeninę padėtį ir interesus. Tokia išorinė charakteristika būdingesnė reprezentaciniam portretui.

Susidomėjimas Rembrandto kūryba, jo šviesos teorija, mokėjimu nupasakoti žmogaus vidinį grožį padėjo J. Rustemui pereiti į ankstyvąjį romantizmą. Tapytojas ėmė ieškoti naujų išraiškos priemonių. Pirmiausia atsisakė skulptūrinio piešinio. Ėmė intensyvinti negausias spalvas, jų energiją stiprindamas kintančios šviesos niuansais, derindamas kontrastingus tonus. Naujas, efektingesnes išraiškos priemones pradėjo sieti su romantiška kompozicijos ekspresija.

Pirmųjų portretų kompozicija dar sudėtinga. Tai I. Oginskaitės–Kublickienės, K. Frankienės, A. Tyzenhauzo portretai. Juose modelis vaizduojamas jo veiklą atspindinčioje aplinkoje. Portretuose dar yra atributikos elementų, nusižiūrėtų iš barokinių reprezentacinių atvaizdų. Tačiau netgi šiomis išorinėmis priemonėmis J. Rustemas stengėsi konkretizuoti žmogaus dvasinį turinį.

Sudėtingiausias raitos Idos Oginskaitės–Kublickienės visos figūros portretas, 1820 m. buvęs Universiteto parodoje, dabar dingęs.[53] Tuometinėje spaudoje rašyta, kad portretas nedidelis, bet jame matomas J. Rustemo menas ir talentas. Figūrą supanti aplinka ir aksesuarai turi savo prasmę. Niūrus, melancholiškas dangus, paskutinių saulėlydžio spindulių nušviesti tolimi daiktai, miškas, upelis ir pati figūra primena praėjusią vaikystę: piktžolėmis apžėlęs kelias ir dygliai reiškia negrįžtamą praeitį. Tik išdidi, ant šuoliuojančio žirgo drąsiai sėdinti Ida ir ąžuolas netoliese – simboliškai išreiškia stiprų moters charakterį.

Kiti du portretai išlikę. Dainininkės Kristinos Gerhardi–Frankienės portrete (LDM) įžiūrima pakili moters nuotaika, jos švelnumas ir dvasinis gyvumas. Dailininko sukurta dinamiška įstrižainė kompozicija. Frankienė vaizduojama koncerto metu, todėl kiek įtempta jos poza, manieringai pakreipta galva ir gaidų sąsiuvinis rankose pateisinami kaip charakteristikos papildymai. Kolorite jau yra pakeitimų – intensyvesnės lokalinės spalvos ir šviesos niuansai. Netolygiai nušviestas smulkus jaunas veidas, jame rūpestingai nutapytos didelės, žiūrovą tiriančios akys, savo vertę žinančios moters šypsena. Prasminį ir emocinį išraiškingumą sustiprina rausvų pečių, balto rūbo, gelsvo egzotiško galvos apdangalo toniniai perėjimai ir kontrastuojantis apsiausto juodumas, persiliejantis į šiltą romantišką fono prieblandą. Portreto piešinys dar kietokas, vietomis ne visai tikslus.

Kiek neįprasti grafo Pijaus Tiškevičiaus[54] ir bajoriškos kilmės dailininko Rapolo Slizienio[55] portretai. Pirmajame sukurtas savitas portretuojamojo ryšys su žiūrovu. Nelygiai nušviestame fone, didinančiame erdvės aktyvumą, minkštu kontūru išryškinta sudėtingo judesio Tiškevičiaus figūra. Jis sėdi pasukęs galvą erelišku profiliu, nukreipęs aštrų žvilgsnį į žiūrovą. Lūpos praviros, tarsi kažką kalbėtų. Rankos rodomasis gestas nukreiptas į paveikslo gilumą. Dailininkas R. Slizienis vaizduojamas kaip komfortą

Jonas Rustemas. Stanislovo Šumskio portretas

mėgstantis, savimi patenkintas žmogus, patogiai atsilošęs sofoje, abejingu žvilgsniu stebintis pasaulį. J. Rustemas atidavė duoklę ir romantikų pamėgtiems egzotiškiems Rytų motyvams. Antai J. G. Rudamina pavaizduotas su turbanu (LDM).

Biustiniuose J. Rustemo portretuose vaizduojami Universiteto intelektualai, įžymūs visuomenės veikėjai. Šie atvaizdai atspindi būdingus Vilniaus šviesuomenės bruožus, dailininko simpatijas jiems. Vis akivaizdesnis J. Rustemo noras išoriniuose asmenybės bruožuose įžiūrėti vidinę esmę. Dailininko kolekcijoje didžiąją daugumą sudaro vyrų atvaizdai, jie ir pavykę labiau.

Vilniaus universiteto rektoriaus Jono Sniadeckio (1823 m., LDM), daktaro Motiejaus Barankevičiaus (1823 m., LDM), daktaro Jurgio Reikovskio (LDM), pirklio Antano Fiorentinio (LDM), literato, dvarininko Stanislovo Šumskio[56] ir kt. portretai nuspalvinti romantinių nuotaikų, kiek panašūs. Visi jie biustiniai, kartojantys J. Rustemo pamėgtą trijų ketvirčių posūkį. Visuose šviesa apgaubia veidą, o figūra paskęsta šešėliuose, daugiau ar mažiau susiliedama su fonu. Netgi veidai panašūs – juose nėra svajingumo ar atsipalaidavimo, galvos energingai pakeltos. Tačiau išraiškų ir žvilgsnių įvairove atkurti individualūs jausmai, įsitikinimai, charakteriai. Paveikslus paįvairina piešinys – vienur ryškus, ryžtingas, kitur švelnus. Tariamai vienodi šviesos deriniai kinta nuo gilių permatomų iki aklų šešėlių. Minkštame, jausmingų šviesų ir spalvų fone iškyla matematiko ir filosofo profesoriaus Jono Sniadeckio biustas. Minties žmogų išduoda gilios akys ir aiškūs veido bruožai, išryškinti šešėliais ir pusšešėliais. Daktaro M. Barankevičiaus portretas, tapytas rudai žaliais tonais, komponuotas panašiai, nors figūros siluetas ryškiau išsiskiria fone. Įdėmiu žvilgsniu stebi žiūrovą, tarsi profesionalus gydytojas klausytų paciento, tirdamas jį. Daktaro domėjimąsi naujais mokslo laimėjimais J. Rustemas nusakė tradicine atributika – rankoje laikoma knyga, tačiau pastarosios vieta kompozicijoje nesumenkina dėmesio veidui.

Klasicistiškai aiškūs, tačiau įvairesnės kompozicijos Universiteto profesūros portretai. Būdingas pavyzdys – Vilniaus universiteto chirurgijos profesoriaus, sukūrusio savą chirurgų mokyklą Jono Frydricho Nyškovskio portretas (prieš 1818 m., LDM). Šviesesniame nei anksčiau, pilkai gelsvame fone pabrėžtas visas biustas. Vienodai atidžiai nutapytas ir veidas, ir drabužiai. Įdomų emocinį atspalvį protingame ir ryžtingame veide palieka rausvo šalio atšvaitai. Tapyba lygi, potėpis nuglaistytas. Romėnų teisės profesorius Aloyzas Liudvikas Kapelis (portreto vieta nežinoma) įkomponuotas panašiai, bet pasisukęs į priešingą pusę (į dešinę). Dailininkas kūrė minkšto ir nuoširdaus žmogaus atvaizdą, šiuokart tapydamas švelnesniu, ne tokiu sausu potėpiu. Garsus botanikos profesorius Stanislovas Jundzilas portrete (KČDM)

vaizduojamas beveik iš priekio, jo figūra pilna vidinės jėgos.

Įdomus patologijos ir terapijos profesoriaus Juzefo Franko portretas (1819–1820 m., LDM). Lygiai nutapytą švelnių bruožų veidą juosia bakenbardai ir romantiška šukuosena. J. Franko portrete įžiūrimas tam tikras charakterio prieštaringumas. Profesorius pavaizduotas prie įprastinio darbo, su popieriaus lapu ir plunksna rankoje – turbūt tai darbštus ir veiklus žmogus. Tačiau jo žvilgsnis išduoda dvasinį konformizmą, mokėjimą įsiteikti. Šią mintį pratęsia ordinai pakaklėje ir atlape: jie gan blankūs, paveikslo kontekste sudaro tik menką užuominą ir jau nebeprimena panegiriškų portretų.

Trečiojo dešimtmečio pabaigoje–ketvirtajame dešimtmetyje portretus J. Rustemas ima tapyti minkščiau, nebijodamas jausmingo rankos judesio ir pastoziško potėpio; šie paveikslai, palyginus su ankstesniaisiais, tarsi migla aptraukti – jų kontūrai išskydę, formos patirpusios. Vėlyvoje J. Rustemo kūryboje itin akivaizdūs romantizmo bruožai ir pastangos psichologiškai žmones individualizuoti.

Toks yra laisvai nutapytas, į tamsą panardintas Jono Gvalberto Rudaminos (su turbanu) atvaizdas (po 1830 m., LDM). Savitas poeto Tomo Zano portretas (KNM). Vilniaus universiteto auklėtinio teisininko, 1831 m. Ukmergės sukilėlių dalinių vado Medardo Končios pusės figūros portretas (1832 m., LDM) nutapytas kiek bendresniu planu negu kiti portretai, natūraliai sureikšmintas. Trikampė figūra apačioje užpildo drobės plokštumą, netilpdama į ją, o viršuje didingai kyla virš žemo horizonto; fono šešėliuose apnykę apsiausto kontūrai praplečia figūrą, daro ją masyvesnę. Į apsiaustą įsisukęs Končia tarsi ruošiasi išeiti. Minkštai nutapytame jo veide apstu užsispyrimo ir lyrizmo, pasitikėjimo savimi ir nevilties.

Moterų portretuose charakteristikos mažiau pabrėžtos, dažniau apsiribota aksesuarais, jausmų niuansais. Gražiausi J. Rustemo žmonos portretai, pasižymintys lyrizmu, išorinių ir vidinių nuotaikų harmonija. Vilniuje esančiame (LDM) Onos Zeidlerienės–Rustemienės portrete nėra jokių specialių efektų. Atsisakyta romantiškos šviesos. Lygiai, jautriai nutapytas apvalus veidas dvelkia jaukumu ir namų šiluma. Tačiau vaikiškai putlūs bruožai nenuslepia moters žvilgsnio, lūpų, bylojančių apie gyvą protą ir aštrų liežuvį. Nuo pilkai rausvos kūno spalvos lengvai pereita prie šilto auksinio drabužio atspalvio, vienijančio paveikslo spalvų gamą.

Jonas Rustemas. Jono Frydricho Niškovskio portretas Prieš 1818

Ypatingą vietą J. Rustemo kūryboje užima autoportretai. Juose dailininkas nevaržomas užsakovų, atviriau išreiškė kūrybinius polinkius, nestokodamas saviironijos.

Sprendžiant iš jaunų veido bruožų, ankstyviausias turėtų būti akvarele lietas biustinis autoportretas (Rusijos Valstybinis istorinis muziejus, Maskva). Nedidelė

dailininko figūra užima kuklią vietą lapo plokštumoje. Pagal ankstyvojo romantizmo programą siekdamas natūralaus paprastumo, pavaizdavo save sutaršytais plaukais, su netvarkingais bakenbardais. Figūra taip pasukta į kairę, kad plokštokai traktuotame profilyje ryškiai išsišauna šaržuotai didelė nosis, praviros lūpos, gerokai išlenkti antakiai. Į tolį nukreiptas romantiškas užsimiršusio žmogaus žvilgsnis. Šviesa beveik neliečia veido: ji kiek pažaidžia ant krūtinės, pagyvindama atvaizdą.

Kitas Maskvoje esantis autoportretas (su medaliu) stokoja gilesnės charakteristikos. Įdėmiau dailininkas į save įsižiūrėjo kiek vėlesniame (sprendžiant iš veido bruožų ir kompozicijos) atvaizde. Spalvotoje litografijoje (LDM) figūra (iki pusės) vyrauja lakšto plokštumoje. Kruopščiai, narciziškai nutapytas švelnus, skaidrios odos veidas ir pypkę laikanti ranka (retai kada pasitaikanti vėlesniuose J. Rustemo portretuose). Mėgaujantis nutapytos ir kitos autoportreto detalės – madinga apranga, ilga Tuniso pypkė, kavos puodukas. Imponuoja tikslus konstruktyvus piešinys, emocionali, bet apgalvota linija ir toninis formų modeliavimas.

Dar kitame autoportrete – J. Rustemas, rankoje ant kelių laikantis paletę (LDM). Fonas lygus, tamsaus, šilto atspalvio. Įstrižaine per paletę, per liemenį kylanti prigesinta šviesa sustiprėja ties apykakle ir ryškiai nušviečia veidą, sustabdydama ties juo mūsų žvilgsnį. Pasirinktas galvos posūkis maskuoja ilgą nosį ir storas lūpas, tačiau išryškina nelinksmas akis. Šiame autoportrete, kaip ir daugumoje J. Rustemo portretų, atidžiausiai įsižiūrėta į akis, kiti veido bruožai, o ypač drabužiai, tapyti schematiškiau.

Autoportrete su fesu (LDM) ryškesni realizmo pradai, tik šviesa, krintanti ant veido iš kairės ir viršaus, dar romantiška. Atsisakyta sudėtingos ar išraiškingos pozos, ypatingų spalvų ir šviesų efektų, apsiribota biustine kompozicija. Dailininkas save vertina objektyviai, pabrėždamas didelę nosį ir putlias nevyriškas lūpas. Nesudėtingos kompozicijos dinamika sustiprinta figūros trijų ketvirčių posūkiu ir į priešingą pusę nukreiptu žvilgsniu. Pažįstami bruožai modeliuoti realistiniu piešiniu, subtiliais spalvų perėjimais. J. Rustemas žiūri į save veidrodyje kiek skeptiškai, tačiau tai kūrybingo, vidinių resursų kupino žmogaus veidas. Fonas, kaip ir daugelyje dailininko portretų, nekonkretus, figūra iškyla iš lengvo rausvai rusvo rūko.

Yra dar vienas, mažesnis ir ne toks subtilus autoportretas su raudona kepuraite (LDM). Keli panašūs J. Rustemo atvaizdai saugomi Lenkijos muziejuose.

Viename geriausių autoportretų pavaizdavo save sėdintį kėdėje (LDM). Tai jau realistinė portreto samprata, jame nebėra atsitiktinių ar dirbtinių dalykų. Figūra traktuojama be ankstesnio pakilumo ir aštraus posūkio, judesys ramus. Dailininkas nekontaktuoja su žiūrovu, užsimiršęs žvelgia į tolį mąsliu žvilgsniu. Šviesa, natūraliai krintanti ant veido, gesdama slysta žemyn. Neapšviestos drabužių dalys ir kėdės atrama nužymėta tik šešėliais, minkšti figūros kontūrai susilieja su fonu. Veidas nutapytas tvirtai, konstruktyviai, tačiau autoportretas tapybiškesnis, palyginus su ankstesniais, spalvų santykiai giliau išstudijuoti.

J. Rustemo piešiniai komponuoti kitaip, kur kas įvairiau, nei tapyba. Autentiškų jo piešinių Lietuvos muziejuose nedaug. Plačiau dailininko kūrybą nušviečia Maskvos Valstybinio istorijos muziejaus rinkiniai, K. Bachmatavičiaus litografijos ir B. Kislingo ofortai.

J. Rustemas piešė bistru ant geltono ar gelsvo popieriaus. Daikto kontūrus vedė ilga, kartais nutrūkstančia linija, nelygiais paspaudimais, formą modeliavo švelniu arba grubiu brėžiu.

Piešiniai labai įvairūs, aprėpiantys tą pačią kaip ir tapyba stilistinę amplitudę, svyruoja tarp pedantiškų natūros studijų ir greito, gaivaus momento fiksavimo. Dažname

piešinyje pastebima mokytojo Ž. P. Norblено įtaka.

J. Rustemo interesai labai platūs: piešiniuose matomi portretai, būdingas tipažas, buitinės scenos, siužetinės kompozicijos, peizažai, kortos, serijos albumams. Dailininkas sukūrė ir vieną kitą vinjetę, nors glaudesnio ryšio su leidyklomis nepalaikė.

Plunksnele ir tušu pieštuose portretuose J. Rustemą domino tie patys asmenybės aspektai, kaip ir tapytuose atvaizduose. Nauja kokybe išsiskiria labiau savita piešinio struktūra. Ovalus nežinomo vyro (Ravulio?) portretas (Valstybinis istorijos muziejus, Maskva), kaip ir kai kurie tapyti pavyzdžiai – monumentalus, stambaus plano, žemo horizonto. Naujus emocinius atspalvius pasiūlo tiksli, lengva piešinio linija, sudėtingas brėžis, besikeičiantis nuo jautrių, vos įžiūrimų brūkšnelių iki juodų dėmių. Labai skiriasi veido ir drabužių modeliavimas. Švelniai nulipdytame veide būtų įžiūrima kur kas mažiau gyvybės ir energijos, jeigu šalia nebūtų stilizuotos togos, aštraus jos klosčių ritmo.

Naujas reiškinys J. Rustemo kūryboje – šaržai. Vienas jų, nežinomo asmens portretas (Valstybinis istorijos muziejus, Maskva), atliktas tušu ir teptuku. Modelio galva vyrauja lakšto plokštumoje, jo plaukai sušiaušti, akys blausios. Ypatingas šviesos paskirstymas deformuoja veido bruožus. Menkas šaržuojamojo kūnelis aptrauktas munduru su ryškiu ordinu ir skiriamaisiais ženklais, pašiepiančiais biurokratinius nuopelnus.

Kandaus humoro kupinos norbleniškos scenos iš bajorų seimelių ir politinių peštynių. Plunksnele pieštuose epizoduose taikliai pagauti ir sušaržuoti žmonių judesiai, veiduose išsiduodančios aistros. Į įstrižainę surikiuotomis įsikarščiavusių šlėktų figūromis sukurtas sudėtingas, judrus ritmas, o greitu įvairiu brūkšniavimu – patrauklus, tamsių, apytamsių, šviesių grupių derinys.

Ypač jautria plunksna pasižymi J. Rustemo sukurtos įvairių tipų galvos. Jose akivaizdus italų renesanso piešinio poveikis.

Jonas Rustemas. Lenkų bajorai

Skubiais trumpais ir ilgesniais plunksnos prisilietimais, jos spustelėjimais palikti tiesūs ir vingrūs brėžiai, kurių visuma modeliuoja galvos formas, kuria subtilų šviesos perėjimą į šešėlį ar staigesnį jų susidūrimą.

Netikėtą išraišką ir nuotaiką J. Rustemas suranda minkštu pieštuku darytoje buitinėje kompozicijoje „Pypkes rūkantys turkai“ (Ossolineum biblioteka Vroclave). Priešingai anksčiau minėtiems lakštams, šis piešinys tapybiškas. Keturios miestiečių figūros išskirtos judria kontūro linija: ji nuolat kinta erdvėje – plonėja, storėja, vietomis pabrėžta pakartotinai, kai kur visai ištirpsta. Brūkšniavimas ir tušavimas čia atrodo atsitiktiniai, nesusiję su formų plastika, detalės nepatikslintos. Tačiau jais pabrėžti kompaktiškai į plotį išdėstytų figūrų ramūs judesiai, į centrinę figūrą nukreipti žvilgsniai – pateiktas gyvas, tapybiškas susikaupusių klausytojų paveikslas.

Didelį pluoštą sudaro J. Rustemo buitiniai kronikiniai piešiniai. Juose atsiskleidžia

Jonas Rustemas. Šlavėjas. Korta

Jonas Rustemas. Autoportretas. Korta

Jonas Rustemas. Bajoras su ilga pypke. Korta

Jonas Rustemas. Šokantis bajoras su ąsočiu. Korta

spalvingas XIX a. pirmųjų dešimtmečių gyvenimo metraštis – vilniečių buitis, Druskininkų ir kitų vietovių valstiečių gyvenimas, būdingi tipai, darbai, papročiai, rūpesčiai. Vaizdeliai piešti natūroje, vėliau dirbtuvėje perpiešti skiestu tušu arba bistru. Kai kurių likę originalai, kiti yra K. Bachmatavičiaus litografijose „Souvenir pittaresque des petits ouvrages de J. Rustem"[57] (pastarosiose piešiniai reprodukuoti labai tiksliai, veidrodiniu principu). Piešta trumpu subtiliu brūkšniu, mėgaujantis šviesokaita. Šios serijos kūrinukai nėra nuoseklios stilistikos ir ne visi vienodai pavykę, tačiau imponuoja tiksliu, lakonišku situacijų apibūdinimu, gyvomis personažų charakteristikomis, dailininko aistra etnografinėms kostiumų detalėms, rekvizitui. Litografuotuose lapuose pasitaiko ir vienas kitas sentimentalus piešinys albumams.

Dar įvairesnė gyvenimo panorama atsiskleidžia J. Rustemo kortų piešiniuose. Jis sukūrė 100 kortų, kurių 80 išraižė G. B. Kislingas ir atspaudė oforto technika.[58] Kortos nespalvotos, tik kai kurių komplektų ženklai paspalvinti raudona ir juoda akvarele.

Šie kūrinukai kitokie, nei įprastos dviejų dalių kortos. Figūros (viso ūgio, iki kelių, iki juosmens) užpildo visą kortos formatą. Paprastai apsiribota vienu ar keletu pavidalų, tačiau yra ir daugiafigūrių pavyzdžių (4 muzikantai, 6 šaržuotos vilniečių galvos). Siužeto turinys išreikštas personažų veiksmais ir įtaigia jų plastika. Kortos žavi nebanalia situacijų traktuote, netikėtais rakursais, tikslingu fragmentiškumu, smagiais pasišaipymais iš herojų. Piešinys detalizuotas, išilginiu brūkšniu taikliai imituotos formos. Į kompoziciją įterpti kortų ženklai nepažeidžia logikos, tapdami herojaus drabužio detale ar kitu atributu. Išradingos kompozicijos pasižymi sandaros, tipažo, tematikos įvairove. Dalyje kortų atkurta prastuomenės buitis, jos darbai (verpianti moteris, šlavėjas, dailidė, sodininkas, duobkasys ir pan.), kitose – gatvėje nužiūrėtas tipas ar egzotiškas Rytų kraštų atstovas. Dažnoje scenelėje pasišaipyta iš bajoriško gyvenimo epizodų, girtuokliavimo ir kitų ydingų papročių, patraukti per dantį kolegos – Universiteto profesūros pamėgti romėniško bei turkiško stiliaus vakarėliai. Iš piešinio galima spręsti, kad kortas J. Rustemas kūrė ilgai, neteikdamas šiam užsiėmimui ypatingos reikšmės. Kai kurie piešiniai į kortas buvo perkelti iš ankstesnių buitinių ar albumams skirtų vaizdų.

Dar viena J. Rustemo interesų sfera – peizažas: plačios panoramos ir kuklūs gamtos kampeliai, žmogaus neliesti gamtovaizdžiai ir vaizdai su architektūra. Peizažai romantiški, juose ryškus dailininko požiūris į gamtą, jungiantis trumpalaikius įspūdžius ir gamtos visuotinumo supratimą. Originalus panoraminis „Peizažas su pilies griuvėsiais" (Ossolineum biblioteka Vroclave), lietas skiestu tušu, laisvais teptuko judesiais. Kondensuotomis negausiomis išraiškos priemonėmis sukurtas gamtos paveikslas, kupinas vidinės dinamikos, romantinės pajautos ir apmąstymų. Didžiuliai piliakalnio šlaitai ir mūriniai griuvėsiai primena dramatišką praeitį, o į tolį besidriekiantis kalvotas reljefas bei minkštai perteikti medžiai persisunkę šviesa, šešėliais, oru, pilni gyvybės ir gyvenimo džiaugsmo.

J. Rustemas – patraukliausias XIX a. pirmosios pusės dailės atstovas, nors jo kūryba ir stokoja stilistinio nuoseklumo, reflektuoja visas anuomet imponavusias plastines pakraipas – klasicizmą, sentimentalizmą, bydermejerį, romantizmą, realizmą. Jis buvo geras kamerinio atvaizdo meistras, sukūręs savito tipo portretą, akylas piešėjas, portretine tapyba ir piešiniais daręs didelę įtaką amžininkams. Jo menas, ne tik atspindėjęs laikmečio kultūrinę sąmonę, bet ir formavęs demokratišką, pozityvistinę pasaulėjautą, tapo programa XIX a. pirmosios pusės ir vidurio dailės raidai.

Kazimieras Bachmatavičius (pagal J. Rustemą). Souvenir pittaresque...

Jonas Damelis (Damehl, 1780–1840 m.) – ryškus istorinio žanro tapybos ir portreto meistras, gimė Mintaujoje (Jelgavoje), ten stovėjusio saksų kariuomenės dalinio pulkininko šeimoje, mirė Minske. 1798 m. atvyko į Vilnių ir 1799–1808 metais studijavo Universiteto Piešimo ir tapybos katedroje. Išlaikęs egzaminus, gavo meno magistro laipsnį. Dėstė piešimą Vilniaus gimnazijoje. Studijuodamas, kartu su J. Oleškevičiumi, Ignatu Ceiziku, Juozu Libošicu, J. Karveliu ir kt. dalyvavo nelegalioje anticarinėje studentų veikloje, buvo masonų ložės „Uolusis lietuvis" narys. 1820 m. drauge su I. Ceiziku areštuotas (asignacijų klastojimo byla) ir ištremtas gyventi į Sibirą. Už Tobolsko generalgubernatoriaus grafo M. Speranskio ir kitų aukštų valdininkų bei jų šeimynykščių portretus gavo šiokių tokių lengvatų. Grafas Michailas Speranskis (jo portreto eskizai ir studija yra VNM) tapo toks palankus, kad išrūpino J. Dameliui amnestiją, o vėliau abu susirašinėjo. Į Vilnių dailininkas grįžo 1823 m. rudenį. Kurį laiką gyveno iš portretų ir bažnytinių paveikslų užsakymų. Pakviestas dailės mecenato, Minsko bajorų sekretoriaus Jurgio Kobylinskio, apie 1825 m. apsigyveno pas jį Minske ir buvo jo globojamas iki mirties. Iš čia važinėjo po Lietuvos ir Baltarusijos dvarus, tapė portretus, istorinės, buitinės, religinės tematikos drobes ir peizažus. Visą laiką daug piešė natūros. Gyvenimo pabaigoje (1836 m.) buvo išvykęs į Peterburgą.

J. Damelio tapyboje vyrauja portretas. Istorinės tematikos darbuose taip pat vaizduojami konkretūs asmenys. Lengvai, greitai kūrė pavienius ir grupinius vyrų bei moterų portretus. Naujo portretų komponavimo mokėsi kopijuodamas žymiųjų meistrų kūrinius: dar studijuodamas nukopijavo J. Grasio sukurtą Edukacinės komisijos vicepirmininko ir Lietuvos mokyklų globėjo grafo Jokimo Chreptavičiaus portretą (1806 m., LIEM).

Portretuose vaizduojami įvairių visuomenės sluoksnių atstovai. Vyrauja Vilniaus universiteto profesorių ir su Universitetu susijusios inteligentijos bei dailės mecenatų atvaizdai. Ankstyvieji, o kartais ir vėlesni J. Damelio portretai klasicistiniai su paradinio reprezentacinio portreto bruožais arba klasicizmo elementais. Toks yra profesoriaus Filipo Nereušo Golianskio portretas (apie 1812 m., VNM) – nedidelio formato ovale stambiu planu kietokai nutapyta galva.

Klasicistiniai ir vėlesni Vilniaus vyskupų Povilo Ravos (1827 m., LDM) bei Jono Bohušo Sestšencevičiaus (1820 m., LDM) portretai. Abu nutapyti šilta spalvų gama. P. Ravos portrete charakteristika gilesnė, veidas daugiau išmodeliuotas, ieškota asmenybės bruožų. Drabužiai neakcentuoti, tik krūtinės atributika kiek blaško dėmesį. J. Bohušo Sestšencevičiaus veidas plokštesnis, mažiau traukia akį, nes portrete gausu papildomų detalių: rankos ir popieriaus lapai vienoje jų, vyskupo atributika ir apdovanojimai. Drabužiai tapyti detaliau, įvairesnių spalvų. J. Damelis, kaip ir J. Rustemas, daugelį portretų tapė spalvas vienijančiame rausvai rusvame fone. Tačiau šiame portrete fonas neįstengia harmonizuoti lokalinių rudų, violetinių, raudonų ir pilkų tonų bei drabužių auksinių apsiuvinėjimų. Minėti bažnyčios hierarchų atvaizdai, kaip ir panašus Tomo Vavžeckio portretas (prieš 1816, LDM), dvelkia šaltu iškilmingumu, neslepiama poza.

Romantizmui atstovauja pirmiausia Adomo Giunterio pusės figūros portretas (apie 1812 m. buvęs privačioje R. Pšezdzieckio kolekcijoje Varšuvoje). Geltonu ulono munduru vilkinti figūra iškyla sodriame, atmosferą perteikiančiame fone. Giunteris pavaizduotas tipiška poza – pasukęs galvą į dešinę, korpusą į kairę. Minkšta šviesa, slinkdama iš viršaus žemyn, išryškina veidą, lengvai paliečia antpečius, pasižymėjimo ženklus ir prigesusi leidžiasi ant rankų. Minkštai nutapytame romantiškame J. Franko

portrete (1811 m., VNM) piešinys ir spalva panaudoti emocionaliau. Varšuvos nacionaliniame muziejuje yra dar vienas tos pačios pakraipos portretas – anglimi pieštas G. Kislingo atvaizdas.

J. Damelis yra sukūręs ir romantinių autoportretų. Geriausiame jų (Varšuvos karališkoji pilis) dailininkas vaizduojamas sėdintis, atsirėmęs į braižybos lentą, su braižikliu rankoje. Veidas ir rankos gyvos, meistriškai nupieštos, sudėtingo judesio figūra ištraukta į pirmą planą. Jos dvasinį dinamiškumą sustiprina purūs, tarsi vėjo draikomi plaukai, sudėtingas apšvietimas.

J. Damelio grupiniai portretai, daugiau žinomi iš piešinių eskizų, pasižymi kompozicijų įvairove. Vilniuje (LDM) esantis vaikų Mykolo Lichovo ir Juliaus Montegrandžio portretas tarsi sumontuotas iš dviejų atvaizdų. Pagal romantikų principą dvasinio ryšio tarp vaizduojamųjų nėra, berniukai lyg ir nepastebi vienas kito kaimynystės. Keistokas ir išorinis ryšys: vienas jų nuogas, užsimetęs draperiją, prisėdęs pusiau gulom, antrasis – sėdi už jo apsirengęs.

Dailininkas garsėjo istorinio žanro drobėmis. Eduardo Rastaveckio paskaičiavimais, buvo sukūręs 57 siužetines kompozicijas, kurių daugumoje istoriniai įvykiai.[59] Tapytojas sekė mokytoju P. Smuglevičiumi, sentimentalizmo įtakoje kūrė netolimos praeities ir savo dienų istorinius įvykius. Vienų paveikslų tematika ir kompozicijos priklausė nuo užsakovų pageidavimų, kitos buvo paties dailininko pasirinktos. Pastarieji darbai romantiškos dvasios, juose vaizduojami dramatiniai konfliktai, paremti tikrovės vaizdais, tapybiniais ir šviesos efektais. Istorinio žanro kūrinius galima suskirstyti į kelias grupes.

Pirmąją grupę sudarytų neišlikusios kompozicijos iš senosios Lietuvos istorijos. Tai „Algirdo krikštas“,[60] „Kryžiuočių magistro Ulricho fon Jungingeno mirtis kovoje ties Žalgiriu“[61] ir Lietuvos bei Maskvos Didžiųjų Kunigaikščių politinio veikėjo „Mykolo Glinskio mirtis Maskvos kalėjime“. Iš A. Šemešio aprašymų[62] ir žinomų paruošiamųjų eskizų matyti, kad pastaroji kompozicija buvo klasicistinė. Kalėjime sėdintis Glinskis vilki ilgu drabužiu, primenančiu romėnišką. Grandinės ant kojų ir susilenkusi, pasirėmusi rankomis Glinskio duktė atskleidžia ne tik istorinį įvykį, bet ir simbolizuoja arešto vergovę.

Antroji grupė – portretinės kompozicijos, kuriose vaizduojami 1794 ir 1812 metų įvykiai. J. Damelis buvo sukūręs didžiulio formato, tačiau nesudėtingą kompoziciją su natūralaus didumo figūromis „Rusų caras Aleksandras I pasirašo Vilniuje amnestiją 1812 m. pasipriešinimo dalyviams“ (LDM). Kitame didelio formato paveiksle „Pavlas I paleidžia iš kalėjimo Tadą Kosciušką“ – vaizduojama tamsi, rudais tonais nutapyta patalpa, kurios paskirtį rodo grotuotas langelis. Silpna šviesa, sklindanti pro langelį, kairėje išryškina dvi figūras: 1794 m. sukilimo vadą ir rusų carą Pavlą I. Paveikslas literatūriškas, jo turinį atpasakoja iškalbingi herojų gestai ir veidai. Pavlas I, sugriebęs T. Kosciušką, siūlo jam laisvę, ranka rodydamas duris. Išdidžiame caro veide ir nuostaba, ir nepasitikėjimas – kalinys paniekino jo malonę. Idėjinį nesutarimą stiprina nušviesti geltoni kalinio drabužiai ir šešėlyje panardinta juodai raudona su auksu caro apranga.

Šiai grupei priklauso ir eskizas „T. Kosciuška sužeistas prie Maciejovicų“, atliktas sepija, tušu ir guašu (LDM). Vaizduojamas sukniubęs sužeistas žirgas ir nuo jo krintantis sukilėlių vadas. Elipse išdėstyti skubantys į pagalbą kariai atskleidžia sukilėlių moralinę vienybę, suteikia įtampos bei uždarumo. Romantinio piešinio virpanti šviesa, balti guašo blikai vienur stiprina piešinio modeliavimą, kitur akcentuoja pagrindinę idėją ir įprasmina detales.

Trečiąją grupę sudaro darbai, susiję su Napoleonu ir jo armijos pralaimėjimu Rusijoje. Populiariausias savarankiškas darbas

Jonas Damelis. Autoportretas

ir kelios jo replikos „Sumuštos Napoleono armijos bėgimas iš Rusijos per Vilnių 1812 metais“ (apie 1814 m., LDM; privatus P. Galaunės rinkinys; Valstybinis istorijos muziejus, Maskva; Ossolineum biblioteka, Vroclavas). Didžiulė akvarelė nutapyta prigesintais pilkais, pilkai gelsvais, pilkai juodais, mėlynais, pilkai rudais ir rudai raudonais tonais. Kai kur spalvų pakartojimu pabrėžtos veidų detalės. Nurodydamas didelę žmonių grupę, tapytojas išdėstė juos be ryškios pradžios ir pabaigos, nukreipdamas judėjimą iš kairės į dešinę. Kai kurie prancūzai gelbstisi nuo šalčio bažnyčiose nusisavintais liturginiais rūbais. Kompozicijos centre tragiškai ir simboliškai suskamba karininko figūra, apsisiautusi bažnytine juoda laidotuvių kapa su baltu kryžiumi ir kaukolėmis. Tarp bėgančiųjų neorganizuota mase išblaškyti mirštantys ir mirusieji. Iš kairės vaizdą užstoja Vilniaus rotušė, nutapyta tiks-

Jonas Damelis. Kryžiuočių magistro Ulricho fon Jungingeno mirtis kovoje ties Žalgiriu

liai ir minkštai. Šalčio įspūdį sustiprina apsnigtų stogų horizontalės gilesniame plane ir iš kaminų stačiai kylantys tamsūs dūmai. Bėgančiųjų išvaizda, judesiais dailininkas taikliai perteikė sumuštos armijos bejėgiškumą ir dramatizmą. Vroclavo akvarelei artima daug didesnio formato aliejinė drobė (VNM).

J. Damelis neužbaigė sudėtingos daugiafigūrės kompozicijos „Sumuštos Napoleono armijos persikėlimas per Berezinos upę". Jos aliejinis eskizas buvo eksponuotas 1907 m. Minske.

Kūrė Napoleoną ir idealizuojančia tematika. Tai „Napoleono apoteozė" (VUB), nutapyta sentimentaliomis klasicistinėmis formomis.

Religinės tematikos darbai barokiški, kaip ir P. Smuglevičiaus. Juose pabrėžiama figūrų vidinė egzaltacija („Kristus ir samarietė"; „Abraomo auka") arba artėjama prie žanrinių scenų („Madona"; „Dėjimas į karstą"). Minėti paveikslai dingę, žinomi tik iš aprašymų.[63]

Labai daug piešė natūros. Jo piešinių albumėlių turi Vilniaus universiteto biblioteka, Kauno M. K. Čiurlionio dailės muziejus ir Varšuvos nacionalinis muziejus. Skubotai atlikti piešiniai, kartais paspalvinti, rodo geras anatomijos žinias, sugebėjimą įvairia, gyva linija, plunksna, pieštuku ar kreida perteikti buitines sceneles, žmonių tipus, jų karikatūras, peizažus, teminių kompozicijų ir grupinių portretų eskizus. Juose pagauti ir originaliai interpretuoti tipiški reiškinio ar žmogaus bruožai.

J. Damelio kūryba, ypač piešiniai, atskleidžia laikmečio prieštaringumą.

Kristoforas Damelis, dažnai painiojamas su Jonu Dameliu, galėjo būti pasta-

Jonas Damelis. Sumuštos Napoleono armijos bėgimas iš Rusijos per Vilnių. Apie 1814 m.

rojo brolis. 1805–1807 metais studijavo Vilniaus universitete. Buvo paskirtas Universiteto piešinių ir raižinių globėju. Kūrė miniatiūras ant dramblio kaulo – A. Mickevičiaus užsakymu sukurtas Marijos paveikslas, kurį poetas padovanojo Marijai Vereščiakovaitei (A. Mickevičiaus literatūros muziejus Varšuvoje), šv. Petro galva (LDM).

Antanas Belkevičius (1770–1840 m.) gimė Vilniuje. Tapybos mokėsi Vilniaus universitete 1801–1807 metais. Jo tapybos darbai 1806 m. buvo premijuoti. Baigęs studijas, po kelių metų išvyko tobulintis į Romą. Grįžęs į Vilnių, įsitikinęs ribotais savo gabumais, kūrė mažai. V. Smakauskas rašo, kad iš pradžių klasicistine maniera tapęs istorinius paveikslus, tačiau P. Smuglevičiumi nesekė. Minima kompozicija „Mūza Safona" (prieš 1819 m.) – viso ūgio, tikslaus piešinio ir spalvinio derinio.[64] A. Belkevičius mieliau rėmėsi natūra, ir tai jam sekėsi geriau. Žinoma jo sukurtas anatomijos profesoriaus Adomo Belkevičiaus portretas (LDM, minimas 1820 m.). Ovalas, aiškia linija atskirtas nuo fono, sureikšmina figūrą, fokusuoja žvilgsnį į ją. Kelių atspalvių rudais ir pilkais tonais nutapytame portrete figūros posūkis ir santykis su erdve panašus, kaip J. Rustemo paveiksluose (tai ne tiek sekimas, kiek paranki, patikrinta forma). Gerai išmodeliuotas profesoriaus veidas valingas, bet su nuovargio žymėmis: netgi pozuodamas broliui, jis nepajėgia atsipalaiduoti, kažką apmąsto. Dailininkas perteikė ne tik asmens išorinius bruožus, bet ir tai, kaip jis įsivaizdavo to žmogaus idealią būtį visuomenėje.

Atskirą vietą Lietuvos dailėje užima portretistas *Pranciškus Pelikanas* (1779–1870 m.), visą laiką gyvenęs Vilniuje. Jis buvo P. Smuglevičiaus mokinys, nuo 1815 m. pas Kublickius ir kitose šeimose dėstė piešimą. Madingus XIX a. pradžioje miniatiūrinius portretus kūrė ant dramblio kaulo ir popieriaus. Jie buvo intymūs, gyvų veidų, dažnai įkomponuoti į ovalą. Gyvenimo pabaigoje nusilpus regėjimui tapė aliejinius portretus ir peizažus, turėjusius didelį pasisekimą. Lygiagrečiai su miniatiūromis, P. Pelikanas kūrė piešinius plunksna, kreida, teptuku. Turėjo lengvą ranką, buvo gyvo temperamento, sąmojingas, todėl mėgo karikatūras, kuriose taikliai pagaudavo silpnąsias objekto puses. Buvo nepakeičiamas piešėjas atminimų albumams.

Jonas Čarnockis (1762–1835 m.), studijavęs Universitete pas P. Smuglevičių, teikė pirmenybę peizažams. Sudėtingame, tikroviškame Vilniaus Botanikos sodo vaizde (LDM) detaliai atkurtos pievos su žmonėmis, medžiais apaugusios paupio kalvos. Gamtovaizdis emocionalus, labai vilnietiškas.

Romantizmas

Laikotarpio tarp sukilimų Lietuvos tapybą, atstovavusią brandžiajam romantizmui, plėtojo Vilniaus universiteto dailės katedrų auklėtiniai. Romantikai perėmė ir interpretavo kai kuriuos klasicizmo idėjinius siekius, tačiau savo estetika priešinosi senojo stiliaus stereotipams. Kaip priešpriešą dogmatiškam racionalizmui diegė subjektyvią pasaulėjautą, individualią meninę mąstyseną. Emocionalus tikrovės suvokimas įteigė laisvesnę, ekspresyvesnę plastiką – raiškų piešinį, gyvesnes spalvas, sudėtingą apšvietimą, šviesos ir šešėlių efektus.

Romantizmo dailė buvo tampriai susieta su romantizmo literatūra, į ją lygiavosi. Tai nulėmė kryptingą tapybos literatūriškumą, jos idėjinę svarbą. Romantikai perėmė švietėjišką polinkį auklėti, meno kūriniais iš-

aukštino moralines vertybes, meilę „savo lizdui“ (M. Grobovskis), savo praeičiai, tikybai. Programiniai romantizmo siekiai perkainojo amžiaus pirmaisiais dešimtmečiais prasidėjusią žanrų diferenciaciją, jų apraiškas.

Po sukilimų užplūdusių represijų metais ir vėliau vis dar buvo didelė portretų paklausa. Romantikai nevertino „beidėjiškų“ užsakomų portretų, tačiau mielai tapė šviesiausius savo amžininkus, kraštui nusipelniusius istorinius asmenis. Portreto imdavosi netgi tie tapytojai, kurių sugebėjimai ir išsimokslinimas labiau tiko kitiems žanrams.

Savitą kryptį 4–7 dešimtmečių tapyboje formavo grupė J. Rustemo auklėtinių, visą laiką gyvenusių Lietuvoje ir niekur nesitobulinusių. Būtent jų darbai patikslina Vilniaus dailės mokyklos veidą. Deja, darbų išliko nedaug. Iš to, kas pasiekė mūsų dienas, konkrečiau žinoma P. Joteikos, K. Ripinskio, A. Valinavičiaus, B. Klembovskio kūryba. Joje vyravo blaivus požiūris į amžininką ir jo nuotaikas. Šie dailininkai pratęsė rustemiško portreto tradiciją: rūpinosi modelio apšvietimu, daugiausia dėmesio skyrė veidui, stengėsi kuo plačiau charakterizuoti asmenį. Jų atvaizduose žmonės susikaupę, nebepuoselėjantys šviesių idealų iliuzijos. Pamažu atsisakyta klasicistinio ovalo, tenkintasi nesudėtingomis kompozicijomis, minimaliais išoriniais efektais, formos lipdytos jautriu piešiniu, spalva, šviesa, pusšešėliais. J. Rustemo auklėtiniai romantizmo linkme pažengė toliau už mokytoją, ieškodami originalių išraiškos niuansų, savaip sujausmindami portretus.

Nauji dailininkų užmojai dažnai kirsdavosi su užsakovų pageidavimais. Vis dar tekdavo tapyti oficialius reprezentacinius caro administracijos atstovų portretus (K. Ripinskis 1841 m. sukūrė Vilniaus generalgubernatoriaus, generolo majoro V. I. Nazimovo portretą). Prie caro valdininkų besiplakantys bajorai taip pat reikalavo išoriškai efektingų atvaizdų.

Romantizmo dailės sąsajos su literatūra, jos polinkis reikšti mintį patikslinta pasakojamąja forma įteisino ir išpopuliarino buitinį žanrą. Dailininkams rekomenduota domėtis įvairiomis tautinėmis ir luominėmis grupėmis, vaizduoti realų gyvenimą, kasdienybę, būdingus tipus, jų įpročius, papročius. Į tapybos akiratį pateko kaimiška bajorų aplinka, miestelėnų ir valstiečių kasdienybė, intriguojantis mažuose miesteliuose įsikūrusių žydų gyvenimas, žemesnieji visuomenės sluoksniai. Paplito charakteringų tipų atvaizdai, apibendrinantys tam tikro profesinio, tautinio ar socialinio sluoksnio atstovų portretai. Brėstančios nacionalinės dailės principiniai uždaviniai ir romantinės krašto savitumo paieškos kreipė jausmingą žvilgsnį į liaudį: buvo akcentuojamas paprastų žmonių nuoširdumas, fizinis bei dvasinis grožis, tautiniai, etnografiniai požymiai. Buitinis žanras, amžininkams imponavęs „tikroviškais“ vaizdais, tuo pat metu galėjo prabilti ir alegorine kalba, tapdamas slapta rezistencijos forma. Ypatingą prasmę įgavo paveikslai, kuriuose vaizduotos religinės šventės (K. Ruseckas, V. Dmachauskas), seniokai prie kryžių (V. Smakauskas, A. Slendzinskis), besimeldžiančios moterys ir pan. Tai buvo ne tik aliuzija į katalikiškąsias krašto tradicijas, bet ir gilesnių perkeltinių prasmių raiška: motina ar elgeta prie kryžiaus kapinėse turėjo priminti žuvusius už Tėvynę, besimeldžianti moteris reiškė ištikimybę Tėvynei, maldininkai prie pakelės kryžių anuometiniam žiūrovui turėjo asocijuotis su 1831 m. sukilimu. Reikšmingesni nei lokalinės žanrinės scenelės buvo netolimos praeities vaizdai, kėlę gailestį besitraukiančioms į užmarštį tradicijoms.

Buitiniame žanre labiau negu kur kitur skverbtasi į realizmo lankas, romantinės pažiūros deklaruotos tikslia, dokumentine plastine forma. Ištikimiausi žanristai buvo Aleksandras Slendzinskis, Konstantinas Kukevičius, J. Karčiauskas, kuklesnių sugebė-

jimų meistrai – Adomas Slepstys ir Sofija Klimauskienė.

Romantinės tradicijos formavosi istoriniame žanre. Istorinėms drobėms kaip ir anksčiau buvo numatyta švietėjiška auklėjamoji misija – paveikslas turėjo būti pamokantis, sektinas pavyzdys, pasirinktinas toks istorinis siužetas, kurio idėjos nebuvo praradusios aktualumo. Didelį poveikį dailininkams darė apie šlovingą Lietuvos praeitį rašiusieji istorikai, lietuvių ir lenkų poetai, rašytojai.

Pakito istorinio paveikslo samprata: patetiškas intonacijas pakeitė poetizuoti, tačiau istoriografiškai tikslūs vaizdai, konkrečios žinios apie vaizduojamąjį laikotarpį ir asmenis. Duoklė istorinei tematikai dažnai buvo atiduodama portretais – tautos herojų ir istorinių asmenybių atvaizdais buvo lengviau įveikiama užduotis. Populiariausios daugiafigūrės kompozicijos vaizdavo lietuvių kovas su kryžiuočiais ir sukilimus, pasitaikydavo viena kita laikotarpio aktualija. Kartais istorinio žanro kūriniai tapdavo batalijų paveikslais, dažnai – žanrinėmis scenomis. Dailininkų, pasišventusių vien istorinei tematikai nebuvo, todėl šie kūriniai nepasižymėjo aukštu meniniu lygiu. Istorine tematika pasidomėdavo Mykolas Kuleša, J. Trojanauskas, Vincentas Smakauskas, Adomas Šemešys, Tadas Bičkauskas. Jų sukurtuose paveiksluose vyrauja poetinis turinys, moralinis-psichologinis siužeto aspektas. Meniniuose vaizduose matoma ne harmoninga senovė, bet stipriau ar silpniau išreikšti istoriniai konfliktai, teatrališkos ir dramatiškos praeities scenos.

Dirbtuvėse sukurtus „herojinius“ gamtovaizdžius keitė peizažas. Dailininkai žavėjosi organiška ir tikslinga gamta, stengdamiesi paveiksluose išsaugoti jos autentiką, tačiau vietovaizdį poetizuodavo, ieškojo jo sąsajų su istorine praeitimi.

Gamtos grožį romantikai siejo su „natūralaus“ žmogaus kultu. Gamta buvo vertinama kaip emocinė aplinka, atliepianti žmogaus jausmams, žadinanti tėvynės meilę. Paveikslų paklausa buvo kryptinga – ir architektūriniai, ir „nuogi“ gamtovaizdžiai turėjo priminti svarbias istorines vietas. Tokiais peizažais mielai puošdavo savo namus didikai ir pasiturintys miestelėnai.

Romantikus traukė gamtos kaita, permainingos jos nuotaikos – audringa, svajinga, rami ar rūsti, efektingi saulėlydžio ir saulėtekio peizažai. Jausminga grožio raiška buvo priešinama su buržuazėjančios visuomenės pragmatizmu ir prozaiškumu.

Dailininkai pamažu mokėsi plenero tapybos – erdvės, oro, šviesų ir spalvų tarpusavio ryšio, nors darbą natūroje praktikavo ne visi. Stipriausi laikmečio peizažistai buvo Vincentas Dmachauskas ir Mykolas Kuleša, gamtovaizdžius dar kūrė Marcelinas Janušević ius, Julius Miševskis, Albertas Žametas.

Kanutas Ruseckas (1800–1860 m.), vienas iš pajėgiausių XIX a. tapytojų, plačios žanrinės orientacijos menininkas. Tapė religinius ir istorinius paveikslus, portretus, peizažus, kaimo buitines scenas, buvo persiėmęs romantine pasaulėjauta, tačiau kūryboje romantizmą siejo su vakarietiškuoju akademizmu.

K. Ruseckas gimė Ramygalos valsčiaus Stebėkių kaime (dab. Panevėžio rj.), smulkaus bajoro šeimoje, mirė Vilniuje. 1816 m. įstojo į Vilniaus universiteto Fizikos-matematikos fakultetą. 1818 m. perėjo į Literatūros ir laisvųjų menų fakulteto Dailės skyrių, iki 1821 m. vasaros studijavo pas J. Rustemą tapybą ir pas K. Jelskį skulptūrą. Studijų metais priklausė T. Zano organizuotai slaptai „Spindulingųjų“ draugijai, vėliau įsijungusiai į Filomatų draugiją.

1821 m. išvyko į Paryžių. Mokėsi privačiai pas Žijomą Letjerą (Guillaume Lethiere, 1760–1852 m.), 1822 m. – kelis mėnesius Dailės akademijoje. Tais pat metais išvyko į Italiją, Romoje tobulinosi Šv. Luko akademijoje pas Vincentą Kamučinį (Vincenzo Camuccini, 1773–1844 m.) bei Bertelį Torvaldseną (Bertel Thorvaldsen,

1768–1844 m.), taip pat Prancūzų akademijoje pas Antuaną Žaną Gro (Antoine Jean Gros, 1771–1835 m.). Nuo 1826 m. studijavo gaudamas Vilniaus universiteto stipendiją. Romoje subūrė dailininkus, paruošė nacionalinio romantizmo programą.

Į Lietuvą grįžo 1831 m. ir gyveno iki mirties. Iš pradžių tapė religinius paveikslus užsakovams. 1834 m. dėstė Vilniaus bajorų pensione. 1839 m. Bajorų institute įsteigė piešimo studiją, kurioje dėstė piešimą ir tapybą. Vertėsi privačiomis pamokomis.

Romoje pradėjo nuo akademistinių kompozicijų mitologiniais ir religiniais siužetais („Kumėjos Sibilė", „Šv. Sebastijonas", „Paris" – visi LDM). Už stipendiją, siųstą iš Vilniaus, Universiteto galerijai (ir privatiems kolekcionieriams) kopijavo įžymiųjų renesanso dailininkų kūrinius. Romoje susidomėjo nazariečiais (vokiečių ir austrų dailininkais, dirbusiais Romos Šv. Izidoriaus vienuolyne), kurie pakreipė jo dėmesį į romantizmą. Ėmė tapyti italų liaudies tipus („Italų valstietė", „Italų piemenys", „Valstietis, parduodantis pieno gaminius" – visi LDM). Šias drobes dailininkas tapė energingu potėpiu, jaunatviškai temperamentingai. Kai kada apibendrintą tipažą keisdavo konkretaus žmogaus atvaizdu. Iš šių portretų vienas gražiausių – „ Besijuokiantis italas" (1823 m., LDM). Jame naujai, labai įtaigiai perteikta temperamentingo modelio emocinė charakteristika. Atvaizdas nutapytas ekspresyviai: drąsiais teptuko mostais, pažeidžiant kontūrines linijas, kiekvienu potėpiu paliekant pėdsaką, vengiant glotnios visumos. Rusvi, rausvi ir gelsvi portreto tonai dvelkia saulėtų kraštų karščiu, triukšmingai reiškiamais jausmais.

XVIII a. antroje pusėje Anglijoje ir Vokietijoje labai išpopuliarėjo Romos apylinkių peizažai. K. Ruseckas taip pat ėmėsi lietuviui neįprastų, romantiškai egzotiškų vaizdų. Itališką gamtą siejo su tolimą praeitį primenančiais Romos griuvėsiais („Tivolio krioklys su griuvėsiais", „Koliziejaus griuvėsiai"), tapė gamtos kampelius („Tibro upė", „Italijos peizažas") arba panoramas („Apeninų kalnai su ožkomis", „Mažasis Sorento uostas"; visi šeši peizažai LDM). Impulsyviai perteikdamas itališką gamtą, kartu ją poetizavo, kaip didžiųjų kultūrų tėvynę. Vengė nenatūralių rusvų tonų, vyravusių to meto peizažistų kūryboje, naudojosi natūrai artimomis, gaiviomis, gyvomis spalvomis, saulės šviesos efektais. Šalti tonai liko tuose peizažuose, kuriuose didelis plotas skirtas dangui.

Pažymėtinas dar vienas Romos laikotarpio darbas – siužetinė kompozicija „Karbonarų prisaikdinimas" (LDM). Šis eskizas, kuriame vaizduojamas italų pogrindinės organizacijos posėdis, įdomus dviem aspektais: jame išaiškėja idėjiniai dailininko polinkiai ir kūrybinis jo žavėjimasis rembrandtiška šviesa.

Grįžus į Lietuvą, K. Rusecko kūryboje sustiprėjo įvairūs romantizmo atspalviai: nuo jo jungties su klasicistinėmis detalėmis iki romantizuoto realizmo. Rimtai ėmėsi portreto, taip pamėgto vilniečių ir retai praktikuoto Italijoje. Portretas ir lietuviškos buities scenelės tapo pagrindiniu dailininko kūrybos objektu.

Portretų kompozicijos nesudėtingos, bet įvairios, melodingo ritmo ir spalvų. Jose sprendžiamos toninės tapybos problemos. Charakteristikos giliai individualios – poza, spalvos, potėpis, netgi apšvietimas parinkti pagal modelio temperamentą, nuotaiką, būdo bruožus. Išnyko ankstyvųjų portretų paradiškumas („Žmonos portretas").

K. Rusecko požiūrį į portreto žanrą atspindi autoportretai. Viename jų, dar itališkojo periodo, vaizduojamas dailininkas su pieštuku rankoje (1823 m., LDM). Iš padilbų žvelgiantis jaunuolis tarsi meta romantišką iššūkį pasauliui. Tačiau portretas tebėra reprezentatyvus, netrūksta dėmesio išoriniam grožiui. Kompozicijos centras – rembrandtiškai apšviestas vei-

Kanutas Ruseckas. Žmonos portretas

Kanutas Ruseckas. Autoportretas. Po 1831

das, bet akį traukia ir sveikas jaunas kūnas, ir rankos, ir staliukas su knyga. Daug gilesnis, artimas Vilniaus dailininkų tradicijoms, jau Lietuvoje tapytas biustinis autoportretas (po 1831 m., LDM) – santūrus, lakoniškas, tikslus savęs apibūdinimas, vėl dominuoja veidas: į jį orientuotos užtamsintų drabužių linijos ir balta marškinių juosta, jį fone išskiria apšvietimas. Subtiliai nutapyta aukšta kakta, kiek suraukti antakiai, sunkus žvilgsnis ir pakilę lūpų kampučiai sukuria gilaus, kryptingo, užsispyrusio žmogaus tipą. Asketišką kompoziciją pagyvina pečių posūkis, šviesaus veido ir tamsios aplinkos kontrastai, nelygus fono apšvietimas.

Mielai tapė savo artimuosius, piešiniu ir tapysena taikliai juos apibūdindamas. Vargo užgrūdintas tėvas Jonas Ruseckas (1845 m., LDM) nutapytas kruopščiai, lygia tapysena, šiltais rudai raudonais tonais. Brolio Felikso portrete (1840 m., LDM) modeliavimas konstruktyvesnis, spalvos gelsvai rožinės su ryškiais brūkštelėjimais ir pilkais šešėliais. Iš teptuko mostų krypties ir veido bruožų tektų manyti F. Rusecką buvus besiblaškantį, nelabai savimi pasitikintį žmogų. Portretą dramatizuoja ekspresyviai nutapyti drabužiai, tariamas jų neišbaigtumas. Pažymėtini ir du sūnaus Boleslovo portretai (1842, 1843 m., abu LDM), kurių romantizuota forma ir aiški simpatija modeliui neužgožia objektyvios charakteristikos.

K. Ruseckas ne kartą tapė žmoną. Pagyvenusios moters portrete (1845 m., LDM) Protnickytės-Ruseckienės siluetas išryškėja nelygiai nušviestame rudame fone. Romios, kuklios moters veidas kiek disonuoja su detaliai ištapytais aksesuarais, jų medžiagiškumu. Plaukus puošia raudonos rožės su žaliais lapais ir tinklelis, o ant kaklo – juodo aksomo juosta bei permatoma gėlėta apykaklė. Portreto koloritas rusvai juodas.

Buitines scenas tapė jau Italijoje. Lietuvoje ėmėsi kurti romantiškus kaimo buities vaizdus, garsiuosius lietuvaičių atvaizdus. Šie paveikslai sąlygiški, kaimo reali-

Kanutas Ruseckas. Brolio Felikso portretas. 1840

Kanutas Ruseckas. Lietuvaitė su verbomis. 1847

jos idealizuotos, tačiau juose juntamas ne tik estetinis pataikavimas, bet ir antirusiškos nuotaikos, dvasinės rezistencijos pastangos.

Santūriai, bet sausokai nutapyta valstietė mergaitė drobėje "Lietuvaitė su verbomis" (1847 m., LDM). Joje įkūnytas liaudiškas grožio supratimas, subtiliai sugretintas virpantis bažnyčios rokokas ir auksu švytinčios lauko sausžolės, užsiminta apie katalikiškąsias ir nacionalines krašto tradicijas. Pakilių intonacijų alegorinis paveikslas „Pjovėja". Ši tema imponavo dailininkui, yra jos ėmęsis kelis kartus. Pirmoji pjovėjų studija 1841 m. nupiešta sepija ant popieriaus (LDM), vėliau nutapyti keli kompozicijos „Pjovėja" variantai (1844 m., LDM, Telšių kraštotyros muziejus). Javų lauke vaizduojama lietuvaitė šventiškai išsipuošusi, teatrališkai iškėlusi pluoštą javų ir pjautuvą. Jos veidas ir rankos akademiškai idealizuota, siluetas grakštus. Paveikslas nutapytas kietokai: koloritas melsvai pilkas ir rusvas su raudonų bei mėlynų spalvų akcentais. Ryškesnės sąsajos su natūra pastebimos kompozicijose „Mergina, rišanti prie kryžiaus prijuostę" (1851 m., LDM), „Moteris su nuometu" (LIEM), proziškuose vaizdeliuose „Valstietis su šluotomis" (1851 m., LDM), „Senas karys" (apie 1850 m., LDM). Gyvai, meistriškai nutapytos daugiafigūrės kompozicijos „Joninių jomarkas Rasose" (1850 m., LDM), „Dievo kūno procesija Vilniuje" (LDM) ir kitos.

Gerai pažinojo Lietuvos gamtą. Atostogų metu daug keliavo po kraštą, rinkdamas studijinę medžiagą. Peizažai įvairūs – apibendrinti, epiniai, dramatizuoti, bet visi be išimties vasariniai. Palyginus su Italijos periodu, gamtovaizdžiai santūresni, minkštesni, spalvinė gama saikingesnė. Nuoseklios gamtos studijos įžiūrimos nedidelėse kompozicijose „Tiškevičių malūnas Paplaujoje" (1858 m., LDM) ir „Botanikos sodas" (apie 1850 m., LDM). Pir-

Kanutas Ruseckas. Šv. Petro ir Povilo bažnyčia Antakalnyje. 1848

mojo paveikslo prasminis ir vizualinis centras – šviesus dviaukštis malūnas, tačiau gamtoje viskas vienodai svarbu, ir dailininkas mėgaujasi greta esančiais neišvaizdžiais mediniais statiniais, vandens, švelnios lapijos sugretinimu. „Botanikos sodo“ panorama tolsta planais, tapyta iš gerai pasirinkto stebėjimo taško. Paveiksle svarbus didelių apimčių ir detalių santykis, monumentaliai skambančios kalvos. K. Rusecko kurti Vilniaus panoraminiai peizažai perteikia miesto silueto grožį, o gatvių vaizdai ir interjerai – savitą, tik Vilniui būdingą uždarų erdvių koloritą. Romantiškais sentimentais dvelkia „Trakų salos pilies griuvėsiai“ (1858 m., LDM).

Kartais peizažai jau daugiau animalistinio žanro – „Meškos su meškiukais urve“ (1845 m., LDM), nebaigta drobė „Stumbro medžioklė“ (1843 m., LDM).

Gausi ir įvairi K. Rusecko kūryba – dar vienas įsimintinas dailės puslapis. Jo darbai nesutelpa vieno apibūdinimo rėmuose – stilistiką dažnai diktavo aplinkybės, pats kūrybos objektas. Tačiau emocionalus, gyvenimą mylėjęs dailininkas pasaulį pirmiausiai matė romantiko akimis.

Valentinas Vankavičius (1800–1842 m.) – ryškiausias Lietuvos romantizmo atstovas, nors jo dailėje būta ir bydermejerio bruožų. Pagrindinė kūrybos sritis buvo portretas – miniatiūros, galvos, biustai, natūralaus dydžio figūros. V. Vankavičiaus kūryba vienodai reikšminga ir lietuvių, ir baltarusių dailės kultūrai.

V. Vankavičius gimė Kaliužicos kaime (dab. Berezino rj., Baltarusija). Gyveno Vilniuje, Malaja Slepianka dvarelyje prie Minsko ir užsienyje. Nuo 1818 m. mokėsi Vilniaus universiteto Piešimo ir tapybos katedroje pas J. Rustemą. Buvo labai gabus, jo kopijos beveik nesiskyrė nuo originalų. Fakultetas dailininką premijavo konkurse tema „Fiolokletas ir Neaptokas“. Domė-

Valentinas Vankavičius. Andriaus Taujanskio portretas. Po 1830

Valentinas Vankavičius. Autoportretas. Prieš 1840

josi fizika, ypač optika, taip pat meno teorija. 1824–1830 metais su Universiteto stipendija tobulinosi Peterburgo dailės akademijoje, lankė gyvo modelio klasę. Ne vienas jo darbas buvo premijuotas. 1833 m. Akademija jam suteikė akademiko vardą. 1840 m. studijų tikslais lankėsi Dresdene, Berlyne, Miunchene, Strasbūre. 1841 m. apsigyveno Paryžiuje, kur ir mirė. Savo pažiūromis jis blaškėsi tarp tuo metu pažangių utopinio socializmo idėjų ir Andriaus Taujanskio mesianizmo.

Klasicizmas V. Vankavičiui buvo svetimas, nors Peterburgo dailės akademijos įtakoje jis sukūrė keletą portretų (iš jų ir Andriaus Taujanskio, Vilanovo portretų galerija), kuriuose regima klasicistinio akademizmo maniera. Dažniau gi, V. Smakausko žodžiais tariant, „...atrodė, kad jis ryja natūrą, pagaudamas visas jos būsenas, mokėsi jos formų ir jos tiesos, kurią ne kiekvienas dailininkas mato ir supranta“.[65]

V. Vankavičiaus portretai komponuoti sudėtingiau, nei mokytojo J. Rustemo: jautė žmonių individualumą, mokėjo išgirsti vidinę būseną. Atvaizdai pilni gyvybės, skirtingų dvasinių atspalvių. Tapė įvairių įsitikinimų, profesijų ir kilmės asmenis, neapsiėjo be autoportretų. Pastarųjų kaita atspindi ir laikmečio meninės mąstysenos pakitimus. Viename ankstesniųjų autoportretų su teptuku rankoje (iki 1840 m., VNM) galva apibendrinta dar klasicistiškai. Tačiau portreto romantinė pakraipa jau aiški – sustambinta figūra nepastebimai pereina į foną, nors apšviestos jos dalys ryškiai supriešintos tamsiai aplinkai. Toks sprendimas dramatizuoja kompoziciją: teptukas dailininko rankoje ne tik paaiškina profesiją, bet ir įprasmina jo susikaupimą, nepasitenkinimą savimi ar pasauliu (būdingą romantizmo pasaulėjautai). Dar vienas autoportretas (vieta nežinoma) įkomponuotas į apskritimą, nutapytas minkštai ir jautriai. Jame nebėra papildomos informacijos, dailininko dvasinė būsena išreikšta tik veide. Nuotaiką sustiprina emocionali, kiek paslaptinga paveikslo atmosfera. Kuklus ir proziškas pieštuku atliktas autoportretas

iš Varšuvos (VNM) rinkinių. Priešingai 1840-ųjų metų atvaizdui, jame nebėra forsuoto tragizmo. Tačiau nerimą kelia liguistos dailininko akys, nusmukę pečiai, nedėmesingumas savo išorei ir linijos grožiui.

Ankstyvuoju kūrybos laikotarpiu, be portretų, kūrė ir miniatiūras. Išraiškingi, tikslaus piešinio ir sultingo kolorito sukurti miniatiūriniai G. Kislingo (VNM) bei Rudolfo Tyzenhauzo portretai ir autoportretas ant medinės tabokinės viršelio (KNM).

Vėliau ėmėsi J. Rustemo tradicijas pratęsiančių kamerinių vidutinio formato atvaizdų ir net visos figūros kompozicijų. Vilniaus universitete artimai draugavo su poetu Adomu Mickevičiumi. Ne kartą buvo piešęs ir tapęs išraiškingų akių poeto melancholiškus portretus pastele, balta ir spalvota kreida, anglimi, tušu. Žinomas kreida atliktas portretas, vėliau perpieštas medalione (KNM), kuriame poetas vaizduojamas sukritusio veido, giliai susimąstęs. V. Vankavičius išgarsėjo nutapęs beveik visos figūros dydžio poetizuotą portretą – A. Mickevičių ant Ajudago uolos (1827–1828 m., LDM; A. Mickevičiaus memorialinis muziejus, LLR). Romantiška poeto natūra išreikšta portretui neįprasta aplinka ir apranga, gamtos stichijos siautėjimu. Figūra vyrauja drobės plokštumoje. A. Mickevičius užsisvajojęs, ranka parėmęs galvą. Tėvynės ir savųjų nostalgiją, įkūnytą „Krymo sonetuose“, paveiksle skleidžia į tolį nukreiptas žvilgsnis, veido bruožai, poza ir siluetas. Išraiškingas piešinys, didingų kalnų fone subalansuota figūra, atviras ir pusiau šešėlinis apšvietimas bei rausvai raudonų, pilkai rudų, mėlynų ir geltonų tonų koloritas – visa tai įprasmina poeto bei gamtos stichijos didybę.

V. Vankavičius sukūrė kelias šio portreto replikas. Portretą kopijavo žymūs dailininkai (A. Orlovskis). Peterburge Holbachas išleido portreto litografiją, piešinį ant akmens atliko pats V. Vankavičius ir dalį litografijų paspalvino savo ranka.

Kiti portretai nepasižymi tokiu romantišku sąlygiškumu ir kompozicine dinamika. Buitiškesnis net Aleksandro Puškino portretas, nebaigtas netikėtai mirus poetui. A. Puškinas buvo vaizduojamas po medžiu, en face, apsisiautęs plačiu apsiaustu (almaviva), susimąstęs.[66] Išliko tik vienas pirmųjų eskizų, atliktas kreida (A. Puškino muziejus Sankt Peterburge). Menininkų galeriją papildo smuikininko Karolio Lipinskio portretas (VNM). Muzikantas pavaizduotas abstrakčiame fone su smuiku rankose. Anarchišką, nervingą, nepatenkintą savimi natūrą apibūdina ne tik veidas bei sutaršyti plaukai, bet ir pati tapysena – teptukas brauktas įvairiomis kryptimis, paliekant aiškų pėdsaką, vietomis šviesia linija pabrėžiant formą, kitur apsiribojant tik jos užuomina.

Filomatų judėjimo dalyvio, dailininko draugo Kazimiero Piaseckio portretas (1836 m., LDM) – naujai suvoktas inteligento paveikslas. K. Piaseckis sėdi profiliu, atsukęs galvą, dar nespėjęs nuleisti rankoje laikomų raštų. Darbo aplinka, primenanti ankstesniųjų epochų portretinius paveikslus, šiuokart netapo tiesmuku žmogaus interesų apibūdinimu. Atrodo, kad portretuojamasis pašauktas automatiškai atsisuko, bet dar nesuvokia, ko iš jo norima – mintyse tebėra ką tik perskaitytas tekstas.

V. Vankavičiaus romantinis patriotizmas ryškus Vaitiekaus Puslovskio portrete (LDM), kuriame pavaizduotas kovų ir gyvenimo audrų pražildintas senas karys. Norint pabrėžti asmenybės didingumą, figūra beveik visu torsu iškelta virš horizonto, tapyta ryškiau (uniforma raudona ir kobalto žalia), jaunatviška poza ir tiesia laikysena. Tamsokai nutapytame, kiek žalsvame, su ryškiais blikais veide kampais iškilę antakiai ir beveik nesišypsančios lūpos apibūdina pasitikintį savimi, gyvenimo nepalaužtą žmogų. Ties portretuojamojo galva – reikšmingi tamsūs debesys, toliau dangus melsvėja ir pereina į rausvą pakraš-

Valentinas Vankavičius. Adomo Mickevičiaus portretas

Valentinas Vankavičius. Karolinos Taujanskienės portretas. Prieš 1840

tį. Simbolinę dangaus prasmę patvirtina ir kambarinis figūros apšvietimas.

Dailininko interesų, kompozicijų įvairovė išreikšta ir moterų bei grupiniuose portretuose. Paveiksle „Moteris žalia suknele“ (LDM) pagrindine charakteristika pasirinktas polinkis puoštis. Tamsiame fone iškylantis veidas anemiškas, tačiau skrupulingai nutapyti plono stangraus audinio kykas, apykaklės nėriniai, kiti rūbai, įsigilinta į medžiagiškumą. Moters jausmų pasaulis jautriai perteiktas Karolinos Taujanskienės portrete (prieš 1840 m., VNM). Ji sėdi prie fortepijono sunkios draperijos ir lango fone. Tamsiais kaštoniniais plaukais aprėmintas bei paryškintas moters veidas, dvasingas ir liūdnas. Paveikslo linijos muzikalios, tapysena minkšta, o niuansuota geltona suknelė, apsiausto bei fortepijono juodumas, raudona uždanga sukuria kilnų spalvų derinį.

Tarpinis variantas, pereinant iš pavienių portretų į grupinius, yra Marijos Šimanovskos (Szymanowska) atvaizdas (apie 1829 m.).[67] Pianistė vaizduojama su amūru (Stanislovo Chominskio portretas), duodančiu jai gaidas.

Minimas V. Vankavičiaus tėvo atvaizdas sodo fone (neišlikęs), dailininko autoportretas su žmona ir sūnumi,[68] V. Puslovskio, jo žmonos Juzefos ir trijų sūnų viso ūgio portretai.[69] Vilniaus galerijoje yra Piaseckienės su vaikais grupinis atvaizdas, nutapytas tamsiame fone rožiniais ir pilkai rudais tonais (LDM). Sėdinti atsipalaidavusi motina užima beveik visą paveikslo plotą. Jos veidas svajingas, lengvai besišypsantis, ranka, drabužiai nutapyti dėmesingai, o vaikai – schematiškiau, į drobės plokštumą telpa tik fragmentiškai. Tęsiama romantikų tradicija – portrete kiekvienas gyvena savo gyvenimą, nesusirišdamas nei mintimis nei žvilgsniais. Mažosios mergaitės rakursas kiek neįprastas romantizmo dailei. Paukštis jos rankose – sentimentali užuomina apie tai, kad teks išskristi iš tėvų namų.

„Napoleonas prie laužo prieš Vaterlo mūšį“ (1834 m., VNM) atspindi tam tikrų Lietuvos feodalinių sluoksnių pagarbą imperatoriui. Napoleonas pavaizduotas natūralaus dydžio, piešinys ir dienos šviesos bei laužo atšvaitai ant karvedžio dirbtinai efektingi.

Į gyvenimo pabaigą V. Vankavičius susidomėjo A. Taujanskio mesianistinėmis teorijomis apie tai, kad krikščioniškoji Lenkija savo tautos kančiomis atperka pasaulio tautų kaltes. Dailininkas ėmėsi mistinių ir alegorinių vaizdų, religinių siužetų, tapė dvasias ir žmones-angelus. Iš to meto darbų išsiskiria „Madona" (Paryžiaus San Severino bažnyčios altorius), sukurta ryškioje Rafaelio įtakoje. V. Smakauskas rašo, kad V. Vankavičius po dvarininkaičių portretų sukūrė moteriškos meilės sklidiną Madonos paveikslą.[70]

Mistiniai dailininko darbai ir Napoleono aukštinimo tendencijos išreiškė laikinas tam tikrų visuomenės sluoksnių nuotaikas. O dailininko talentas ryškiausiai atsiskleidė portretuose, kuriais jis įsitvirtino tarp stipriausių romantizmo atstovų.

Visapusiškas to meto dailininkas buvo *Vincentas Smakauskas* (1797–1876 m.), gimęs Vilniuje, miręs Krikonyse (Ignalinos rj.). Kūrė tapybos ir skulptūros darbus, tačiau vertingiausi jo grafikos kūriniai. V. Smakauskas vystė lietuvių ir lenkų istorijos bei buities tematiką.

1816 m. įstojo į Vilniaus universiteto Mokytojų seminariją, kurios bendrabutyje gavo visą išlaikymą, studijavo anglų, prancūzų, lotynų kalbas ir literatūrą. Tačiau atrodo daugiau lankė Piešimo ir tapybos, Skulptūros ir Raižybos katedrų užsiėmimus, klausė meno istorijos ir estetikos paskaitų. 1819 m., rūpindamasis gauti kandidato laipsnį, išlaikė keliamuosius egzaminus iš kitų lankytų užsiėmimų ir parašė prancūzų kalbos darbelį apie Egipto skulptūrą („Du style de la sculpture chez les Egyptiens et examen des causes qui ont influe sur l'uniformite de leur style").[71] Paskui perėjo į Dailės skyrių, nes 1819 m. jam buvo pripažinta skyriaus piniginė premija. 1821 m. gavo meno magistro laipsnį. 1823–1827 metais su Vilniaus universiteto stipendija tobulinosi Peterburgo dailės akademijoje. Studijavo pas Andriejų Ivanovą, Vasilijų Šebujevą ir Aleksejų Jegorovą. Buvo apdovanotas aukso ir sidabro medaliais. Daugiausia piešė gyvą modelį. 1829 m., nutraukus stipendiją, grįžo į Vilniaus universitetą ir buvo paskirtas prof. J. Rustemo adjunktu.

Dailininkas, matyt, buvo linkęs abejoti savo kūrybiniu pašaukimu, nes 1831 m. įstojo į Vilniaus medicinos chirurgijos akademiją. Baigė ją 1836 m. ir išvyko į Švenčionių apskrities Mielagėnų kaimą dirbti gydytoju. Tačiau ir užsiėmęs medicinos praktika neužmiršo dailės. 1847 m. studijavo Pažaislio freskas, o nuo 1858 m., išėjęs į pensiją, apsigyveno žmonos brolio Krikonių dvarelyje Švenčionių apskrityje ir užsiėmė vien daile.

V. Smakausko kūryba nebuvo vienalytė. Joje gausu idėjinių ir meninių išraiškos priemonių prieštaravimų, kuriuos sąlygojo visuomeninė situacija ir mokyklos. Vilniaus universiteto Dailės skyriuje buvo auklėjamas ankstyvojo romantizmo dvasia. Prie to prisidėjo ir pažintis Peterburge su profesoriaus J. Rustemo draugu romantiku Aleksandru Orlovskiu. V. Smakauskui imponavo jo naujoviška temperamentinga tapyba, mėginimas viską piešti natūroje. Vėliau, tobulindamasis akademistinėje mokykloje, norom nenorom turėjo stiprinti akademistinius įgūdžius. Šios dvi kryptys, tai susikertančios, tai papildančios viena kitą, ir sudaro V. Smakausko kūrybos pagrindą.

Peržengęs Peterburgo dailės akademijos slenkstį, tapė akademistines kompozicijas mitologine tematika. Pirmasis jo darbas „Priamas prašo Achilą atiduoti Hektoro palaikus" (1824 m.), kritikos [72] ir paties autoriaus žodžiais tariant [73], buvo neišbaigtas, nepavykęs. 1827 m. sukūrė baigiamąjį konkursinį paveikslą „Tebiečių vado Epaminondo mirtis". Šis kūrinys neišliko, LDM yra tik jo eskizinis piešinys. Jame akivaizdžiai išreikšta Tėvynės meilės idėja: mirtinai sužeistas vadas, atneštas prie savo palapinės, veržiasi į kovą, įsako paduoti skydą, bet tuo metu atvykęs iš mūšio karys praneša, kad tebiečiai laimėjo. Kritika rašė, kad tebiečių va-

dą supančių figūrų bei aplinkos kompozicija, piešinys ir netgi šiltų spalvų derinys gerai apgalvoti.[74] Už šią drobę V. Smakauskas ir gavo aukso medalį. Tais pačiais metais jis pranešė Vilniaus universitetui, kad kuria natūralaus dydžio kompoziciją „Focianas kalėjime". Baigęs šį darbą, nutapė „Marijus Kartaginos griuvėsiuose", jau Vilniuje sukūrė paveikslus „Edipas su dukterimis" ir „Belizaras".[75] Šie kūriniai šiltesni ir konkrečiau interpretuoti nei kitų akademistų, tačiau vienodoki.

V. Smakauskas neapsiribojo akademiniais tapymo receptais. Mėgino škicuoti aliejumi, bet pastangos nebuvo sėkmingos. Dailininko vadavimasis iš akademizmo prasidėjo jau baigiant akademiją neišlikusia drobe „Europietis, keliaujantis po Egiptą" (1827 m.). Apie tai byloja akademistams neįprasta egzotiškai buitiška tematika ir kritikų priekaištai. Pastarieji rašė, kad geru, tiksliu piešiniu perteikta rytietiška apranga, daiktai bei detalės, bet europiečio veidas neužbaigtas. Tariamas veido neužbaigtumas ir buvo naujų V. Smakausko pastangų išdava.[76]

Baigęs akademiją, tapė beveik a la prima – laisviau, energingiau. Be to, rečiau imdavosi mitologinės tematikos, keisdamas ją Lietuvos ir Lenkijos istorijos, buities temomis, peizažais ir portretais. Šiais darbais artėjo prie Vilniaus universiteto Dailės skyriaus tradicijų. Ankstyviausia jo drobė Lietuvos istorijos tematika „Steponas Batoras įsteigia Vilniaus akademiją" (apie 1829–1830 m., LDM), kai Vilniaus universitetas šventė 250 metų įkūrimo jubiliejų. Tai teatrali, akademistams įprasta kompozicija. Joje apgalvotai paskirstytos masės, daug erdvės, jautri šviesa, vientisas šiltų rausvų-pilkų tonų derinys. Teatralizuota ir to paties laikotarpio „Kilminga dama mirties patale" (LDM) – didelė daugiafigūrė kompozicija, vaizduojanti paskutines Radvilienės valandas. Pirmojo plano įvairaus rango vyrų ir moterų figūros kiek schematiškai išdėstytos aplink lovą elipsės forma.

Iš akademistinių istorinės tematikos kūrinių pats V. Smakauskas labiausiai vertino 1850–1869 metų darbus – juos įteikė Peterburgo dailės akademijai, rūpindamasis gauti akademiko vardą. Tai buvo drobės „Kunigaikščio Paškevičiaus į nelaisvę paimtų vergų paradas" (1860 m.), „Žečpospolitos seimas Radome" (1869 m.), „Jogaila prašo karalienės Jadvygos rankos", „Jogailos priėmimas po Žalgirio pergalės prieš kryžiuočius" (abu 1869 m.).[77] Visi jie schematiškai dirbtini, vienodoki, dėl to akademijos profesūrai nepatiko.

V. Smakauskas nebuvo didelis psichologas, todėl vengė kurti portretus. Autoportretas nutapytas kietai, sausai.[78] Kiek gyvesnis Stepono Batoro atvaizdas (LDM), kurtas pagal žinomus XVI a. portretus. Valdovas vaizduojamas architektūros fone, rūsčiu veidu, vienoje rankoje laikantis pergamentą, kitoje – pirštinę. Viskas perteikta akademiškai tiksliai ir detaliai. Portretas nutapytas raudonais, rudais, pilkais tonais.

Kūrybinės brandos laikotarpiu V. Smakauskas priartėjo prie romantizmo. Lietuvos dailės muziejuje yra romantiškos pakraipos jo darbų: „Aklas elgeta su berniuku", „Ulonas ant žirgo", „Turkų kova su čerkesais". Kompozicija „Aklas elgeta su berniuku" išreikšta užuojauta gamtos ir visuomenės nuskriaustam žmogui. Dvi figūros sukomponuotos į trikampį, gražiai ritmiškai susietos. Smulki vaiko figūrėlė kontrastuoja su aukštu, buvusiu stipriu, dabar bejėgiu elgeta. Pastarojo dramatišku judesiu, neužtikrintai sulenktomis kojomis ir lazda gerai perteiktas fizinis išsekimas, aklo žmogaus atsargumas ir išlikusi vidinė stiprybė. Grupės dinamizmą stiprina ramus, monumentaliai nutapytas peizažas su žemu horizontu ir dideliu dangaus plotu. Romantiškai skaudus nelygus apšvietimas ir pilkas, tai į rudus, tai į mėlynus tonus pereinantis koloritas.

Blyškiai pilkų ir rusvų tonų, gero piešinio kompozicija „Ulonas ant žirgo“. Karių ir kovų tema Lietuvoje buvo aktuali kaip užuomina, kad reikia kovoti už Tėvynės laisvę. Drobėje ulonas tiesus ir karingai rūstus, jo žirgas pabrėžtinai grakštus, abu didingai iškyla blyškių laukų fone. Spalviniu deriniu ir figūrų santykiu su fonu artima drobė „Turkų kova su čerkesais“, kurioje tarsi verpeto sūkuryje sukasi trys raiteliai. Abiejuose darbuose vengta spalvų ir tonų aštrumo, pirmenybė teikiama piešiniui ir akademiškai tapysenai.

V. Smakausko romantizmas akivaizdesnis ir įvairesnis grafikoje, tad ir bus išsamiau aptartas grafikos skyriuje.

Polikarpas Joteika (1796 – minimas iki 1850 m.), portretistas, gimė Šiaulių apylinkėse, gyveno Vilniuje. 1819–1824 metais studijavo Vilniaus universiteto Dailės skyriuje tapybą ir skulptūrą. 1828 m. Universitetas jam suteikė meno kandidato laipsnį. Portretuose įvairiai perteikta vaizduojamųjų asmenų išorė, jų komponavimas drobės plokštumoje, biusto, pusės figūros, galvos posūkių sprendimas, impulsyviai išreikšti charakteriai. Antai Jono Gvalberto Rudaminos portrete (LDM) neįprastai apkarpytas biustas, sudėtingas galvos posūkis ir žvilgsnis. P. Joteika visada buvo dėmesingas akių išraiškai, žvilgsnio krypčiai. Mėgo nesudėtingus spalvų derinius, minkštą lyrišką tapyseną, lakonišką pasakojimo formą.

Iš P. Joteikos darbų išsiskiria Vilniaus universiteto matematikos profesoriaus

Vincentas Smakauskas. Ulonas ant žirgo

T. Žickio portretas (LDM), dar turintis reprezentacinio portreto atgarsių. Paradine uniforma vilkintis profesorius sukryžiavęs rankas stovi neutraliame fone prie staliuko. Iki pusės nutapyta figūra, vos pasukta į dešinę, gražiu siluetu įsirašo į drobės plokštumą. Profesorius lyg užsimiršęs, veide klaidžioja atlaidi šypsena. Dėmesį matematiko veidui kiek nuvertina ryškus uniformos dekoras ir šviesus bloknotas rankoje.

Intymesni yra Norberto Jurgelevičiaus (LNM), J. Koženevskio (LDM), Vincento Gecoldo (1827 m., LDM) portretai. N. Jurgelevičiaus vaikiškai putlus jaunas veidas, mąslios akys nusuktos nuo žiūrovo, žvilgsnį temdo nusivylimo šešėlis. Romantiška šukuosena ir universiteto munduras primena laikotarpį bei portretuojamojo pareigas. Monumentalus profesoriaus biustas gerai įkomponuotas į drobę. J. Koženevskis žvilgsniu nevengia žiūrovo. Jo veidas tapytas kiečiau ir plokščiau, palyginus su J. Rustemo portretais, bet detalės pakankamai ryškios. Veidas paveiksle išsiskiria ne tik vizualiai, bet ir lesiruota patapa. Drabužiai tapyti grubiau, paliktos teptuko žymės, aprangos spalva beveik nesiskiria nuo fono. Koloritas sudėtas iš pilkų, juodų, rudų, rausvai geltonų tonų. Pastebimu potėpiu, apibendrintai nutapytas moteriškai gražus V. Gecoldo atvaizdas.

Karolis Ripinskis (1809–1892 m.) gimė Vitebsko gubernijoje, mirė Vilniuje. Vilniaus universiteto Dailės skyriuje mokėsi 1825–1831 metais pas J. Rustemą ir V. Smakauską. Gyveno Vilniuje. Tapė aliejinius ir akvarelinius, įprastus ir miniatiūrinius portretus, istorinius bei religinius paveikslus. Gyvenimo verčiamas sėkmingai portretus litografuodavo, restauruodavo tapybos darbus. Mokė piešimo ir tapybos – veikė privati jo tapybos studija. Paskutiniaisiais metais dėstė piešimą Vilniaus gimnazijoje.

Polikarpas Joteika. J. Koženevskio portretas

K. Ripinskio portretų atmosfera kitokia, nei P. Joteikos darbuose. Jo žmonės – Stanislovas Šumskis (LIEM), teisėjas Ignotas Monkevičius (LDM), nežinomas vyras (KČDM), poetas Jonas Barščiauskas (LDM) – rūstesni, dramatiškesni. Juos apibūdina tik veidai, jokių pasakojamųjų elementų paveiksluose nėra, fonas neutralus. Gyvas veidų inkarnatas, kitos spalvos dulsvos, stipriai kontrastuojančios su apšviestu kūnu.

Moterų portretai kiek idealizuoti, detalesni, spalvingesni. „Moters portrete“ (KČDM) smulkmeniškai apibūdinti rūbai, trieilis vėrinys ant kaklo ir auskarai, į santūrią spalvų gamą įsiveržia raudona skara. Analogiškas susidomėjimas apranga ir jos faktūromis pastebimas sėdinčios „Moters juodais drabužiais“ portrete (1857 m., LDM). Teofilės Giedraitytės (vėliau Zaveckienės) charakteristika papildyta vieno iš jos užsiėmimų atvaizdavimu (1837, Rostovo prie Dono muziejus) – ji dar penkiolikmetė mergaitė, tapo portretą ovale.

K. Ripinskiui akvarelės technika sekėsi lengviau ir rezultatai pranoko aliejumi ta-

Karolis Ripinskis. Jono Barščiausko portretas

pytus kūrinius. Sakoma, kad Lietuvos dvaruose buvo gausybė K. Ripinskio lietų portretų. Žinomi A. Leščinskos, prof. S. B. Jundzilo, dr. J. Tiliuso ir jo motinos, vysk. Jurgio Tiškevičiaus ir kiti atvaizdai.[79] Be to, dailininkas mėgo miniatiūrinius ir pieštus portretus („Senuko portretas", LIEM), kūrė piešinius litografijai (J. Koženevskio, Aloyzo Kapelio ir kitų portretų litografijos, LNM).

Iš istorinio žanro darbų, atstovaujančių romantinėms patriotinėms tendencijoms, yra aliejinė drobė „Kęstučio susitikimas su Birute", daugiau žinoma iš litografinio piešinio.

Andrius Valinavičius (1792–1853 m.) gimė Vilniaus apskrityje, gyveno Vilniuje. Mokėsi Vilniaus universiteto Dailės skyriuje, 1814–1827 metais studijavo tapybą, raižybą ir architektūrą. Buvo vienas iš gabiausių J. Rustemo mokinių. 1822–1828 metais dėstė piešimą privačiuose Vilniaus pensionuose, turėjo mokinių.

A. Valinavičius buvo romantinis portretistas, geras piešėjas, mokėjęs atrinkti detales, kurti sukauptą paveikslą. Jo darbų išliko labai nedaug. Taupiai ir santūriai tapytas literatūros profesoriaus Leono Borovskio portretas (1817 m., LDM). Stipri, šilta šviesa išryškina liūdnoką veidą. Įvairių atspalvių pilkos ir rusvos spalvos sudaro malonų sąskambį. Tai vienas iš ankstyvųjų dailininko portretų. Dar yra žinomas Andriaus Klongevičiaus atvaizdas (LDM). Be portretų, kūrė religinius paveikslus Akmenynės (Šalčininkų rj.), Agluonos (Latvijoje) bažnyčioms. Restauravo Vilniaus Kalvarijų koplyčių paveikslus.

Pastelės technika ir jai būdingais spalvų deriniais iš kitų portretistų išsiskiria *Boleslovo Bonaventūro Klembovskio* (1795–1888 m.) darbai. Gimė ir mirė Kremenecо apylinkėje (Ukrainoje), mokėsi Vilniaus universiteto Dailės skyriuje pas J. Rustemą. 1828 m. gavo stipendiją pasitobulinimui užsienyje. Iš pradžių nuvyko į Dresdeną, po pusmečio – į Paryžių, kur mokėsi pas J. A. Grosą. 1831 m. buvo Romoje. Čia kūrė portretus, kopijavo Rafaelį ir Ticianą. Grįžęs 1833 m. mokytojavo Kijeve, vėliau Charkovo universitete prižiūrėjo dailės kabinetą. 1844 m. grįžo mokytojauti į Kremenecą.

B. Klembovskio portretus ypač vertino moterys, nors moteriškų atvaizdų išliko nedaug: tik Hercilijos Bekiu ir Aloizos Elenos Volfgang (LIEM). LIEM taip pat yra keli Vilniaus universiteto profesorių portretai – Ignacijaus Borovskio, Adomo Ferdinando Adamovičiaus (1827 m.), Jono Stanislovo Hrinevičiaus, Vaclovo Pelikano, J. Sniadeckio pasteliniai ir aliejumi tapytas Jono Volfgango. I. Borovskio portrete figūra ištraukta į priekį, rožiniais ir pilkais tonais nutapytame veide dominuoja išraiškingos akys. Melsvai juodą drabužį pagyvina pulsuojančių spalvų klostės. Kad būtų išvengta ordinų, portretas užbaigtas ties krūtinės viduriu. A. F. Adamovičiaus portretas grafiškesnis.

B. Klembovskio portretų asmenybės atviros, emocionalios. Žinoma, kad dailininkas

šnekindavo modelį, jam dainuodavo, stebėdamas reakciją ir taip pažindamas žmogų.

Ryškus portretų kūrėjas, dirbęs Lietuvoje ir užsienyje, *Jonas Banevičius* (1803–1881 m.), gimęs Žedikonyse (Upytės paviete), miręs Vilniuje. Tapybą studijavo 1820–1822 metais Vilniaus universiteto Piešimo ir tapybos katedroje. 1831 m. išvykęs į užsienį, įstojo į Dresdeno dailės akademiją, vėliau tobulinosi Miunchene, Paryžiuje ir Romoje. Būdamas užsienyje, kai neturėdavo užsakymų, kopijuodavo įžymiųjų dailininkų paveikslus. Lietuvoje sukūrė prof. J. Rustemo, aktorės Leontinos Holpertaitės (1844 m.), VI. Neveravičiaus aliejinius portretus, miniatiūrinį Jono Tiškevičiaus portretą ant dramblio kaulo, minkštai pastele nupiešė motiną (1837 m.), nežinomo vyro portretą akvarele (1840 m., LDM).

Eduardas Jonas Remeris (Römer, 1806–1878 m.) gimė ir mirė Vilniuje. Dailės mokėsi pas Mykolą Podolinskį, vėliau (1822–1825 m.) buvo Piešimo ir tapybos katedros auklėtinis. Kalėjo ir buvo ištremtas (1833–1838 m.), į Lietuvą grįžo tik 1852 m. Apsigyveno Vilniuje, name Bokšto g. Nr. 10 ir ten pat įkūrė privačią dailės studiją. Šioji, vėliau pagarsėjusi kaip Remerių akademija („Remerių būda“) tapo reikšminga Vilniaus kultūrinio gyvenimo vieta: joje vyko muzikos ir kitokie vakarai, buvo įsikūrusios dailės dirbtuvės, veikė mokykla, pratęsusi Universiteto dailės katedrų tradicijas, puoselėjusi romantizmo estetiką. E. J. Remeris buvo paskirtas Vilniaus Labdaros draugijos įstaigų direktoriumi, 1861–1863 metais dirbo Zarasų apskrities valstiečių reikalų taikos tarpininku. Tad kūryba užsiimdavo tik laisvu nuo visuomeninės veiklos laiku.

E. J. Remeris buvo tapytojas, piešėjas, kūrė portretus. Jo portretuose ryški J. Rustemo kūrybos įtaka, esama romantizmo, bydermejerio, realizmo bruožų. Pirmiausiai tapė artimuosius, kaupė giminės portretų galeriją. Tapydavo arba laisvai kopijuodavo savo protėvių portretus, pvz., LDK artilerijos generolo Mato Remerio atvaizdą (RKM) su šarvais ir lazda („bulava“). Dailininko amžininkų paveikslams tipiškas yra žmonos portretas iki pusės, dar turintis tam tikrų klasicizmo bruožų (RKM). Moters veidas atsuktas beveik en face, nutapytas kietokai, gilesnio charakterio neatspindi. Veidą rėmina kepuraitė su ilgais, pečius siekiančiais galais, karolių vėrinys ir suknelės nėriniai. Gerai nutapytos rankos, kurių kiti to meto portretistai vengė. Rankų judesys (viena ant krūtinės, kita nuleista žemyn) pagyvina liemens masę ir demonstruoja madingas, permatomas, plačiai išsiskleidžiančias medžiagas. Apranga ir rankų judesiu pabrėžta bajoriška moters kilmė. Paveikslas nutapytas šviesiai pilkais, pilkai melsvais iki juodumo tonais. E. J. Remeriui priskiriamas ir krėsle sėdinčios Vankavičienės portretas (Rokiškio kraštotyros muziejus). Jos charakterį atskleidžia valingas, kiek plokštokas veidas, įtemptos rankos ant krėslo atramų. Veidą paryškina šviesi kepuraitė ir plati apykaklė. Pilkai rudą koloritą daro aktyvesnį ant atkaltės užmesto šalio rausvos dėmės.

Nujausdamas išsiskyrimą, 1863 m. nuliejo akvarele sūnaus Alfredo portretą (KČDM). Jaunuolį apibūdina ne tik susikaupęs veidas, bet ir smulkmeniškai atkurti drabužiai, aplinkos daiktai, kuklus kambario apstatymas, ant lovos užmestas batas. Tuo pačiu metu nutapė jaunėlį sūnų Eduardą Matą ir autoportretą.

Be savo aplinkos asmenų, sukūrė ir kai kurių kultūros veikėjų portretų. Iliustravo S. Moniuškos natas („Namų dainynas“, 1859 m.), paliko piešinių ir akvarelių, vaizduojančių aplinkos tipažą, buitines scenas, peizažus.

Adomas Šemešys (1808–1864 m.) gimė Slucko apskrityje, bajorų seniūno šeimoje, mirė Vilniuje. 1826–1831 metais mokėsi Vilniaus universiteto Piešimo ir tapybos katedroje. V. Smakausko įtakoje iš kitų Katedros studentų skyrėsi polinkiu į akademizmą.

Su konservatyviaisiais sluoksniais dalyvavo anticarinėje veikloje, ir 1842–1846 metais buvo ištremtas, gyveno Chersone ir Saratove. Sugrįžęs iš pradžių gyveno Minske, o nuo 1852 m. apsistojo Vilniuje. Keliaudamas po Lietuvą ir Vakarų Baltarusijos dvarelius, tapė portretus, buitinius paveikslus iš smulkiosios bajorijos gyvenimo, istorinio žanro drobes. Jo tapyba sausoka, pagrįsta daugiau išoriniais efektais. A. Šemešys ne tik tapė, bet ir rašė dailės istorijos klausimais.

Populiarus jo sukurtas vilniečio literato Liudviko Kondratovičiaus-Sirokomlės portretas (1854 m., LDM). Paveiksle poetas sėdi gamtoje, prie seno mūro – užuominos apie romantinę jo kūrybos pakraipą. Tačiau aplinka su žmogumi nesusieta, priešingai – beveik nedetalizuotas juodas švarkas tarsi iškerpa poeto figūrą iš fono. Neranda atgarsio peizaže ir geltonos liemenės bei baltų marškinių spalvos. Sirokomlės veidas kiek idealizuotas, apibūdintas paviršutiniškai. Gilesni yra dailininko sukurti Teklės Januškevičienės su knyga rankoje (VNM) ir Igno Januškevičiaus (1851 m., VNM) portretai. T. Januškevičienės posūkis, veido apšvietimas, minkštas, nelygus fonas tapyti pagal rustemišką tradiciją, tačiau kietesne tapysena. Panašus ir rašytojos Ievos Felinskienės portretas.[80]

Istorine tematika A. Šemešys kūrė aukštindamas feodalinį gyvenimo būdą. Pagal A. Mickevičiaus poemą „Ponas Tadas" sukūrė didelį paveikslą „Robako mirtis" (poemoje Robakas žūva agituodamas sukilti; vieta nežinoma). Romantišką kompoziciją kiek sumenkina akademistinis formų traktavimas. Kitose kompozicijose pagal A. Mickevičiaus „Konradą Valenrodą" linksta į simbolinius vaizdus su paslaptingu apšvietimu ir migla.

Poilsiaudamas A. Šemešys tapė ciklą „Šeine-katarinka",[81] kurį sudarė universiteto profesorių portretai su humoristinėmis paraštėmis.

Aleksandras Slendzinskis (1803 (?)–1878 m.?) gimė ir mirė Vilniuje, gyveno ir kūrė įvairiose Lietuvos vietose. Mokėsi Vilniaus universitete pas J. Rustemą. Buvo grafo Benedikto Tiškevičiaus dvaro Raudondvaryje dailininkas, piešimo mokytojas, dekoratorius. Apie jo ankstyvojo laikotarpio kūrybą žinoma mažai. Buitinėje tematikoje, matyt, sekė olandų žanristais, nes A. Šemešys atsiminimuose rašo, kad jo matyti A. Slendzinskio girtuokliai bei kortų lošėjai sumanymu ir kompozicija priminė D. Tenerso (David Teniers) manierą.[82]

Iš tapytų buitinių kompozicijų išliko tik nedidelės vėlyviausios – „Elgeta kapinėse" (1870 m.), „Elgeta valgo" (1876 m., abu LDM). Pirmoji – tai romantinės pakraipos darbas, kuriame priverstinis žmogaus skurdas supriešintas dvasiniam turtingumui ir perkeltine prasme išsakoma pasiaukojimo Tėvynei idėja. Kompoziciją dramatizuoja vešlus gamtos fonas, subtilių lapijos faktūrų ir grubiai nutapytų sudūlėjusių elgetos rūbų kontrastas. Kūrinyje „Elgeta valgo" atgrasaus skurdo paveikslas atskleistas per detales: ranka, tvirtai laikanti ąsotį, išblukęs krepšys, prie šaukšto lenkiama galva. Tamsiu debesuotu fonu, gaubiančiu pakumpusią figūrą, ir giliomis senuko akimis nemaloniai natūralistinis paveikslas apibendrintas iki vienišo žmogaus tragedijos.

A. Slendzinskio susidomėjimas žmogumi įgaudavo įvairių atspalvių. „Moters portretinė studija" (1860 m., LDM) – tai aptriušusios darbininkės atvaizdas, nutapytas neužbaigtai, eskiziškai, todėl labai gyvas – atrodo, kad dailininkas taip ir nepajėgė sustabdyti šios krutančios, kažką veikiančios moterėlės. Kompozicijoje „Barzdotas vyras" (1869 m.) arba „Rabinas skaito laišką" (akvarelė, abi LDM) A. Slendzinskį daugiau domino pats tipažas. Šiam dailininkui priskiriama ir daugiafigūrė kompozicija (atlikta skiestu tušu), kurioje vaizduojamas po darbo poilsis smuklėje. Idiliška nuotaika gaubia grupėmis susiskirsčiusius

žmones – prie ilgo stalo besikalbančius ir žaidžiančius miestiečius, verpiančias moteris, jų prižiūrimus vaikus. Paveikslas realistiškas, etnografiškai tikslus.

Žinoma, buitinis žanras A. Slendzinskio nemaitino. Todėl dažniau kūrė religinius paveikslus ir portretus, nors iš pastarųjų labiau pavykę ne užsakyminiai darbai. Tai autoportretas (4-asis dešimtmetis) ir motinos atvaizdas (1829 m.).[83] Pirmasis sukurtas pagal Vilniaus universiteto tradicijas ir papildo romantinių portretų galeriją. Biustinė figūra aiškiu siluetu įrašyta į nušviestą foną. Susikaupęs dailininko veidas, išdraikyta šukuosena, žandenos ir ūsiukai nutapyti apibendrintai, laisva ranka. Veido bruožus suaktyvina kontrastingas apšvietimas. Apranga tamsi, romantiškai modeliuota, apykaklė ir krūtinė prigesintos. Tų pačių tradicijų dvasios yra ir motinos portrete, komponuotame daugiau į plotį. Moters veidas nutapytas kruopščiai, giliai charakteringas. Tiksliai parinkta šviesa, šešėliais ir akcentais sukurtas gyvas, apčiuopiamas veido reljefas. Į veidą nukreipia žvilgsnį pečių linija ir detaliai nutapyta galvos danga. Figūrą stabilizuoja žemas horizontas.

Aleksandras Slendzinskis. Elgeta valgo. 1876

Didžioji dalis A. Slendzinskio religinių paveikslų tapyta Raudondvario bažnyčiai. Vilniuje, Šv. Teresės bažnyčioje yra kompozicija „Marija su kūdikiu".

Konstantinas Kukevičius (1818–1840 m.) gimė Vilniuje, mirė Verkiuose. Tapybos mokėsi Vilniaus universitete pas J. Rustemą, o uždarius Universitetą išvyko į Peterburgo dailės akademiją. 1835–1839 metais laisvo klausytojo teisėmis studijavo batalinę tapybą pas Aleksandrą Zauerveidą (Seuerweid), Akademijoje atstovavusį ankstyvajam realizmui. Ermitaže studijavo Dovydą Tenersą ir Filipą Vuvermaną (Philip Vouwermann). 1839 m. grįžęs į Lietuvą apsistojo Vilniaus priemiesčio dvare Verkiuose. Liudviko Vitgenšteino užsakymu tapė paveikslus, vaizdavusius Verkių rūmų išorę ir interjerus.

Peterburge ypač domėjosi Aleksejaus Venecianovo ir A. Orlovskio batalinėmis kompozicijomis bei charakteringais tipais. Pats nutapė trisdešimt du buitinius vaizdus iš karių gyvenimo. Tai nesudėtingų spalvinių derinių, detalizuoto piešinio „Kareiviai miške prie laužo" (1836 m.). „Husaras ant žirgo" (1837 m.), „Kareiviai stovykloje" (1838 m.), „Rusų kareiviai kaime" (1838 m., visi minėti darbai Rusų muziejuje Sankt Peterburge). Tipiškas, kareivių buitį vaizduojantis paveikslas – „Ulonai, prie upės laukiantys plausto" (1838 m., paveikslo vieta nežinoma). Tai daugiafigūrė kompozicija, nutapyta rusvais ir melsvais tonais. Nesudėtingoje, gan statiškoje realistinėje scenelėje caro kareiviai ramiai šnekučiuojasi su vietos gyventojais. Figūros laisvai išdėstytos banguojančiu ritmu. Žmonės idealizuoti, pastebėti jų socialiniai skirtumai.

Iš kitų žanrinių siužetų žinoma tik viena drobė „Žydai kontrabandininkai, poilsiaujantys Vilniaus apylinkėse“ (1839 m.).[84] Lietuvoje ir ši ir kitos dailininko kompozicijos daugiau žinomos iš litografijų.

Julijonas Karčiauskas (1806–1833 m.), kaip ir Kukevičius, gyveno trumpai. Gimė Ašmenoje (Baltarusija), mirė džiova Romoje. Buitinio žanro meistras, tapė peizažus ir portretus.

Mokėsi Vilniaus gimnazijoje, vėliau Universitete studijavo tapybą ir teisę. 1826 m. Universitetas suteikė jam meno kandidato laipsnį. 1824 m. išvyko tobulintis į Peterburgą, 1826 m. rudenį – į Dresdeną, vėliau per Olandiją ir Belgiją – į Prancūziją. Paryžiuje tobulinosi pas J. A. Grosą ir Klodą Verne (Claude Joseph Vernet), kopijavo muziejuose XVII a. olandų žanristus, kurių vėliau nepamiršo kurdamas buitines kompozicijas. 1828 m. pablogėjus sveikatai persikėlė į Italiją, kur, drauge išvykusio J. K. Vilčinskio teigimu, domėjosi istorine tematika.

Jo talentas subrendo anksti. Dar studijuodamas Vilniuje sukūrė nemokinišką prof. Jokūbo Briotės (Jacob Briotet) portretą (LDM). Tačiau jau Universitete daugiau domėjosi buitine tematika. Iki 1824 m. sukūrė ryškaus realistinio piešinio darbą „Rusiškas ekstra paštas“,[85] kompozicijas iš miestelių gyventojų buities: „Žydai kelionėje“ (kopija VNM), „Vežikas žydas prie lietuviškos smuklės“ (Poznanės dailės muziejus), „Žydas su skėčiu“ (sepija, Varšuvos nacionalinė biblioteka). Tiksliu, vietomis detalizuotu piešiniu, keliomis spalvomis vaizdavo žydus, būdingiausius skurdaus Lietuvos miestelių gyvenimo atstovus. Darbai primena J. Rustemo buitinius piešinius. Kompozicijoje „Žydų laidotuvės“ (buvo pas A. Zaleskį, Trakų paviete, eskizas LDM) mėgino ieškoti filosofinių paralelių, nors situacija pakankamai gyvenimiška. Paskui dengtą laidotuvių vežimą eina baltai ir juodai vilkintys žmonės. Eisena slenka pro namų griuvėsius, dar kartą primenančius visa ko baigtinumą žemėje. Tačiau aplink, beveik nekreipdami dėmesio į gedulingą procesiją, žaidžia vaikai, joja raitelis – gyvenimas eina savo vaga.

Būdamas Dresdene J. Karčiauskas sukūrė kompoziciją „Arklių girdymas prie bokšto“ (1826 m.),[86] Paryžiuje – „Jojantys turkai“.[87] Užsienio žiūrovai vertino jo kūrinių koloritą. Tuo pat metu kūrė peizažus („Kraštovaizdis su tiltu ir vienišu raiteliu“ (1832 m., Osolinskių viešoji biblioteka Vroclave), tapė interjerus („Šv. Povilo bažnyčios Romoje vidus prieš gaisrą“).[88] Kopijavo Rafaelį ir italų manieristus. Originalių jo darbų grožis slypi paprastume.

Jonas Trojanauskas (apie 1799 Vilniuje–1878 m.) buvo pasišventęs beveik išimtinai istoriniam žanrui. Mokėsi Piešimo ir tapybos katedroje, drauge su K. Rusecku 1822 m. tobulinosi Paryžiuje ir Romoje pas V. Kamučinį. Buvo aktyvus revoliucinio judėjimo dalyvis Vilniaus universitete, masonų ložės narys, Italijoje palaikė ryšius tarp karbonarų ir lietuvių „Patriotų sąjungos“. 1824 m. iš Italijos atvyko į Peterburgą ir užmezgė ryšius su dekabristais. Už šią veiklą buvo persekiojamas. Nuo 1828 m. gyveno Belmonte (dab. Zarasų rj.), globojamas grafo Ignaco Pliaterio, vėliau įsigijo Milkų dvarelį.

Žinomi tik ankstyvųjų jo paveikslų aprašymai. Tai sodrios tapysenos „Vytautas ties Žalgiriu“ ir eskizas „Vytautas priima Maskvos, totorių ir kryžiuočių pasiuntinius“.[89] Kiti jo darbai, likę Milkų dvare, 1916 m. išvežti į Peterburgą, niekur neaprašyti, šiuo metu dingę. Spėjama, kad J. Trojanauskas tapė klasicistine ar akademistine maniera.

Mykolas Kuleša (1799–1863 m.), istorinio batalinio žanro kūrėjas ir geras peizažistas. Gimė Vilniuje, mirė Balstogėje. Mokėsi bernardinų mokykloje Troškūnuose ir Vilniaus gimnazijoje, kur piešimą dėstė J. Damelis, 1818–1821 metais – Piešimo ir tapybos katedroje (nuo 1819 m. masonų lo-

žė „Uolusis lietuvis" mokėjo jam stipendiją). Buvo mylimas J. Rustemo mokinys. Baigdamas Universitetą gavo meno mokslų kandidato laipsnį. Dalyvavo slaptose studentų organizacijose, o 1823–1824 metais kalėjo už anticarinę veiklą. Privačiai dėstė piešimą, 1829–1839 metais dirbo mokytoju Kražių kolegijoje, 1839–1844 metais – Gardino mokykloje. Nuo 1845 m. dėstė merginų bajorių institute Balstogėje.

Tapė nedidelio formato paveikslus guašu, tempera, aliejiniais dažais. Fiksavo LDK istorinę praeitį ir nykstančius jos pėdsakus, tolimus laikus matydamas romantiko akimis. Kompozicijos „Lietuvos etmonas" (kopija iš A. Orlovskio? LDM, replika Telšių kraštotyros muziejuje), „Husarai atakoje", „Kareivių poilsis" (abu LDM), „Kareiviai stovykloje" (LIEM) didaktinio pobūdžio, jų paskirtis – kelti patriotines nuotaikas. Paveikslai dinamiški, daugiausiai pastangų juose skirta vertikalių ir horizontalių balansui ar įvairiakrypčių, ekspresyvių linijų sutvarkymui. „Lietuvos etmonas" kiek santūresnės kompozicijos, tačiau uždaviniai analogiški, spalvos parinktos taip, kad išryškėtų aprangos ir atributikos puošnumas. Paveikslas nutapytas tempera, šaltais pilkai melsvais, rusvais, raudonais tonais. Šviesios ir tamsios dėmės sukomponuotos taip, kad etmonas ant žirgo taptų dėmesio centru.

Mėgo keliauti, kelionėse tapė ir piešė gamtovaizdžius plunksnele. Dauguma jo peizažų architektūriniai, vaizduojantys mecenatų užsakytas vietas arba tuos gamtos kampelius, kuriuose M. Kuleša jautė praeities dvasią. Praeities ieškojo daugelyje Lietuvos, Baltarusijos, Podolės, Volynės vietų. 1829 m. nupiešė, vėliau nutapė Trakų ir Lydos pilis, Naugarduko ir Pinsko vaizdus, įamžino Kauno, Krėvos, Gardino, Lucko ir kitų LDK pilių griuvėsius, Barboros Radvilaitės rūmų liekanas prie Gardino.[90] Paįvairinant erdvę ir dinamizuojant kompoziciją, architektūriniams peizažams parinktas kampinis stebėjimo taškas. Natūralus vietų grožis sureikšmintas efektingu apšvietimu. Pilių peizažuose dailininkas perteikė ne tik konkrečių griuvėsių vaizdą, bet ir jų daromą įspūdį: jie gali būti rūstūs ar grėsmingi, žadinantys kilnias mintis, dvelkiantys žila senove. Kituose gamtovaizdžiuose – panoraminiuose ir kameriniuose – M. Kuleša žavisi gyva, turtinga gamta, krašto savitumu. „Kražiai" (Telšių kraštotyros muziejus), „Druskininkai" (litografija, LNM), „Tiltas per Ratnyčėlę Druskininkuose" (LNM) ir kai kurie dvarų vaizdai minkštai modeliuoti, svajingos nuotaikos, liūdni, dramatiški. Peizažas suvoktas kaip giliai individualus požiūris į gamtą. Paveikslų emocionalumą daugiausiai lemia šviesos ir šešėlių efektai. M. Kuleša mėgo saulėtas dienas, įgalinusias komplikuoti šviesą. Amžininkai jo peizažus vadino meistriškais, gyrė kompozicijas, koloritą, atlikimo drąsą.[91]

Mėgo tapyti interjerus. Vidaus erdvė jo paveiksluose atkurta išsamiai, portretiškai, pagal visus perspektyvos dėsnius, stengtasi kuo daugiau aprėpti, nepasitenkinant patalpos fragmentu („Kazimiero koplyčia", „Jėzaus bažnyčios Vilniuje vidus").[92] Kartais projektuodavo dekoracijas dvarų teatrams, pasinaudodamas peizažų ir interjerų tapymo patirtimi. Talkino J. K. Vilčinskio „Vilniaus albumo" leidybai. 1850 m. J. L. Derua (Deroy) litografija Paryžiuje išleido 6 lapų M. Kulešos peizažų albumą „Teka Michała Kuleszy" (egzempliorius yra LNM), kuriame parinkti tapybiškiausių gamtovaizdžių piešiniai. 1851 m. Lemersje (Lemercier) litografija išleido jo albumą „Krašto vaizdų rinkinys..."

M. Kulešos kūrinių sąraše yra ir portretų: talentingi aktorės Leontinos Holpertaitės (1844 m., LDM), nežinomos moters (LNM) atvaizdai. Portretuose pastebima J. Rusecko įtaka.

Vincentas Dmachauskas (1807–1862 m.) – ryškiausias nagrinėjamo laikotarpio peizažistas ir lietuviškojo romantinio peizažo pradininkas. Gimė Samiščiuose (Ašmenos

paviete), mirė Vilniuje. 1825–1829 metais Vilniaus universitete studijavo tapybą ir skulptūrą, jau studijuodamas ėmė tapyti peizažus natūroje. Dalyvavo 1831 m. sukilime, kurį užgniaužus emigravo į Prūsiją. Po amnestijos 1837 m. grįžo į Lietuvą. Ėmėsi įvairių darbų: kūrė užsakyminius portretus, restauravo paveikslus, dirbo dekoratoriumi teatre, 1840 m. Vilniuje organizavo privačią tapybos mokyklą.

Tikrasis V. Dmachausko talentas atsiskleidė peizažuose – pasakojimui apie gimtosios žemės grožį pašventė visą gyvenimą. Jo požiūris į gamtą permainingas: kartais sentimentalus ir idealizuojantis, kartais epiškas; pasakojimas portretiškai tikslus arba išskiriantis tam tikras detales, dažnai kūriniai emocionalūs, perteikiantys gamtos sužadintas nuotaikas, jos įvairovę ir turtingumą, poveikį žmogui.

Gamtovaizdžius tapytojas dažnai apgyvendino žmonėmis, domėdamasis jų ryšiu su gamta, pastebėdamas žmogaus veiklos baigtinumą ir gamtos permanentiškumą. Žmogus V. Dmachausko paveiksluose paprastai smulkaus mastelio, figūros dažnai tampa stafažu, sustiprinančiu neaprėpiamą vaizduojamos gamtos didybę. Iš šių darbų paminėtini „Grįžimas iš medžioklės“ [93], „Aukų rinkėjas su avinu“,[94] „Neris ties Verkiais“ (1840 m., LDM), „Dvarelis“ (1843 m., LDM), „Vakaras prie Nemuno ties Raudondvariu“ (1858 m., LIEM) – pastarajame žaliais, mėlynais, pilkais tonais ir rožiniais saulės atšvaitais nutapyta epiška gamta ir sielininkų gyvenimas.

Lietuvos ir Baltarusijos dvarininkų užsakymu vaizdavo patriarchalines jų dvarų sodybas su senais parkais (Verkių, Vaškevičių, Arnionių), tapė ir laisvam pardavimui. Stengėsi aprėpti platų vaizdą, nesitenkino atskirais motyvais, todėl gamtoje darė daugybę etiudų. Nė vienas to meto

Vincentas Dmachauskas. Dvarelis. 1843

tapytojas nepažinojo Lietuvos gamtos taip gerai, kaip V. Dmachauskas.

Peizažai nutapyti tiršta akvarele ir aliejumi. kompozicijos paprastai asimetriškos, gyvos. Kartais tapyta planais, kartais perspektyva į gilumą. Dažname peizaže dangų atskiria žemas horizontas. Vaizduojamieji daiktai, šviesa ir oras – materialūs, nutapyti ramiomis lokalinėmis spalvomis. Paveikslų nuotaika kiek įaudrinta romantikų pamėgtais efektais. Laikotarpio dailininkai, kurdami emocinį gamtos vaizdą, mažai praktikavo plenerą, tačiau kai kuriuose peizažuose V. Dmachausko juo naudotasi.

Ankstyvuosiuose peizažuose dailininkas neieškojo visumos: gamtovaizdyje „Dailininko tėviškė" (1843 m., LDM) pastebėtos visos smulkmenos, akis neranda, kur sustoti; vėlesniuose peizažuose stiprėja apibendrinimas, gamta perteikta monumentaliau, ieškota naujų tapybos išraiškos priemonių.

Pagal motyvus V. Dmachausko peizažai gali būti skiriami į kelias grupes. Nagrinėjamam laikotarpiui būdingiausi istoriniai vietovaizdžiai. Kaip ir M. Kuleša, jis su didele meile tapė Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės pilių Trakų, Medininkų, Krėvos, Naugarduko, Alšėnų griuvėsių vaizdus (7 pilių akvarelės buvo nulietos A. Kirkoro užsakymu: visos KNM). Žavėdamasis tapomais objektais ir norėdamas plačiau juos apibūdinti, grįždavo į tas pačias vietas, stebėdamas gamtos įvairumą, šviesos kaitą, atmosferos poveikį spalvoms. Itin daug kartų akvarele ir aliejumi tapė Trakų salos pilies liekanas – skirtingu metu, iš įvairių stebėjimo taškų.[95] Domėjosi ir Rytprūsių istorija („Peizažas su pilimi", KČDM).

Antrąją didelę kolekciją sudaro Vilniaus ir apylinkių peizažai, pradėti tapyti 1838 m. Vienuose jų vyrauja architektūra – tai panoraminiai sostinės vaizdai nuo Tauro kalno ir Žaliojo tilto, Žvėrynas arba miesto gatvės. Kituose peizažuose dominuoja gamta, apglėbianti statinius ar visai nepaliesta urbanistikos. Tapytos Vingio apylinkės, Rasų kapinės, keli Botanikos sodo vaizdai: „Saulėlydis žiemą Vilniaus apylinkėse" (1849 m.),[96] „Neris ties Rapolo bažnyčia" (MAB RS). Paveiksluose jaučiamas kruopštus paruošiamasis darbas, naudojimasis išankstiniais etiudais. Trečiasis rinkinys apima Lietuvos ir Baltarusijos įvairių vietų vaizdus. Tai „Lietuvos laukai", „Dvarelis" (1843 m.), „Saulėlydis", (1849 m., VNM), „Mickevičiaus slėnis Kaune", „Miestelio vaizdas" (1858 m.), „Norviliškių vienuolynas", „Nevėžis, įtekantis į Nemuną", „Pažaislio vienuolynas" (KNM), „Rūmai prie ežero" (LNM), „Smuklė prie Pinsko balų" (1850– 1851 m.), „Svitezio ežeras" (VNM), „Neris prie Verkių" (1840 m., LDM). Šiai grupei skirtinas ir garsusis paveikslas – „Miško gaisras" (1850 m., LDM): peizažas įtikinantis, nutapytas santūria žalsvai ruda spalvų gama, pasistengta atkreipti dėmesį į miško didybę ir prasmingą medžių grupavimą. Tauria šios vietos ramuma sustiprintas situacijos dramatizmas, o šėlstančia ugnies stichija natūraliai įteisinti romantiškieji efektai.

1854 m. V. Dmachauskas apsigyveno Stakliškėse. Tuo metu daug dėmesio skyrė miškų peizažui ir su juo susijusiai kaimo buičiai. Kaip prancūzų barbizonietis,[97] keldavosi anksti ryte ir eidavo tapyti senų apylinkės ąžuolų. Žavėjosi galingais jų liemenimis, vešliomis šakomis ir lapais, žaluma ir gyvybine galia. Godžiai stebėdavo šviesos ir šešėlių efektus saulėlydžio metu, mėnesienos naktimis. Stakliškėse nutapyti peizažai „Miškingos apylinkės", „Stakliškės", „Lietuvos valstiečio sodyba", „Lietuviška sodyba saulėlydyje", „Saulėlydis miške" ir kiti.

Savitą vietą šio žanro galerijoje užima efektingi, romantiškai paspalvinti nakties peizažai. Stakliškių periodo naktiniame peizaže „Naktigoniai pamiškėje" (1854 m.,

LDM) panaudoti du šviesos šaltiniai – stiprus mėnulio apšvietimas ir silpna laužo liepsna. Mėnulio šviesa įspūdingai išryškina lengvų debesų formas, nušviečia visą kairiąją paveikslo pusę, ramiai sklisdama apatinėje jo dalyje. Dešinėje esantis medžių masyvas skęsta šešėliuose, kuriems silpnai priešinasi laužo šviesa. Kompozicijoje „Žydų vestuvės“ (LDM) mėnulis vos paliečia tamsius pastatų, medžių, žmonių siluetus.

Gerokai anksčiau tapytoje drobėje „Kryžiuočiai ruošiasi pulti Punios pilį“ (1837 m., LDM) nakties peizažas su figūromis jau istorinio žanro pobūdžio. Dinamiška ir efektinga mėnulio danguje blyksnių bei spalvų kaita apačioje pereina į atšvaitus upės įstrižainėje, auksu padengia prieinamas tamsių medžių, krūmų, žemės vietas. Tas pats auksas lengvai tarsi užuomina išryškina kryžiuočių stovyklavietę ir žmonių siluetus dešiniajame upės krante.

V. Dmachauskas, kaip ir M. Kuleša, tapė užsakyminius pastatų interjerus. Skoningu spalvų deriniu ir tiksliu, detaliu piešiniu nutapytas Verkių rūmų salonas (L. Vitgenšteino užsakymas), jame buvę dailės kūriniai, Burbiškių dvaro vidus, Generalgubernatūros apartamentai (kunigaikštienės Dolgorukovos užsakymas), Vilniaus katedros Šv. Kazimiero koplyčios, Šv. Jėzaus bažnyčios interjerai.

Be minėtų darbų, V. Dmachauskas kūrė kompozicijas pagal A. Mickevičiaus poeziją ir pagal „Poną Tadą“ (1855–1859 m.). 1850–1854 metais apipavidalino teatro spektaklius.

Silpnesnis, bet labai produktyvus peizažistas buvo *Marcelinas Januševičius* (1806–1859 m.), vilniečio dailininko dekoratoriaus

Vincentas Dmachauskas. Naktigoniai pamiškėje. 1854

Martyno sūnus, gimęs Jaltuškove (Ušico pavietas), miręs Vilniuje. Mokėsi Vilniaus gimnazijoje, 1820–1828 metais studijavo Universitete tapybą, 1828 m. gavo meno kandidato laipsnį.

M. Januševičius buvo architektūrinio peizažo kūrėjas, tapęs tiršta akvarele ir aliejumi, piešęs. Jo darbai svarbesni ikonografiniu požiūriu, meninė jų vertė ribota. Mėgo vaizduoti Vilniaus senosios architektūros paminklus, kurių dalies šiandien nebėra. Kitų jau nebebuvo ir dailininko laikais – pastaruosius kopijavo iš P. Rosio („Vilniaus Žemutinės pilies griuvėsiai su Katedra", LNM, akvarelė). Atlikdavo ir kitokias kopijas: Nesvyžiaus galerijos paveikslus – Radviloms, Stanislovo Augusto kolekciją – kun. J. K. Boguslaskiui.

Savarankiškame darbe „Vilniaus Aukštutinė ir Žemutinė pilys, Plikasis kalnas su Trimis kryžiais" (LIEM) architektūros ir kalvų siluetai išryškėja pilkai gelsvo dangaus fone. Nutapyta detaliai, rudais ir žaliais tonais, su kiek dirbtinai nušviestais medžiais, pilkais jų šešėliais. Peizažas „Aukštutinė pilis iš pietų pusės" (apie 1850 m., LDM) – be detalių, monumentalūs mūrų siluetai stūkso kiek debesuoto dangaus fone. Figūros M. Januševičiaus peizažuose pasirodo labai retai. Pilkai rudais tonais nutapytas peizažas „Vilniaus Šv. Mikalojaus bažnyčia" (1830 m., LNM).

M. Januševičius tapė planais. Ryškus tokios tapybos pavyzdys – „Jėzuitų rūmai Vingyje" (1836 m., LNM). Paveikslas nutapytas iš aukšto žiūrėjimo taško, prasideda upe su valtimi ir žvejais. Toliau akis kyla link mūro aptvaro, svarbesnių ir antraeilių sodybos pastatų. Paveikslo viršuje nusidriekia pilkai žalsva miško juosta, pereinanti į nešvariai melsvą dangų. Šviesa šiame kūrinyje, kaip ir apskritai M. Januševičiaus darbuose, didesnio vaidmens neatlieka. Architektūros formos kietokos, oras jų nesuminkština, todėl kartais statiniai iškrenta iš peizažo visumos.

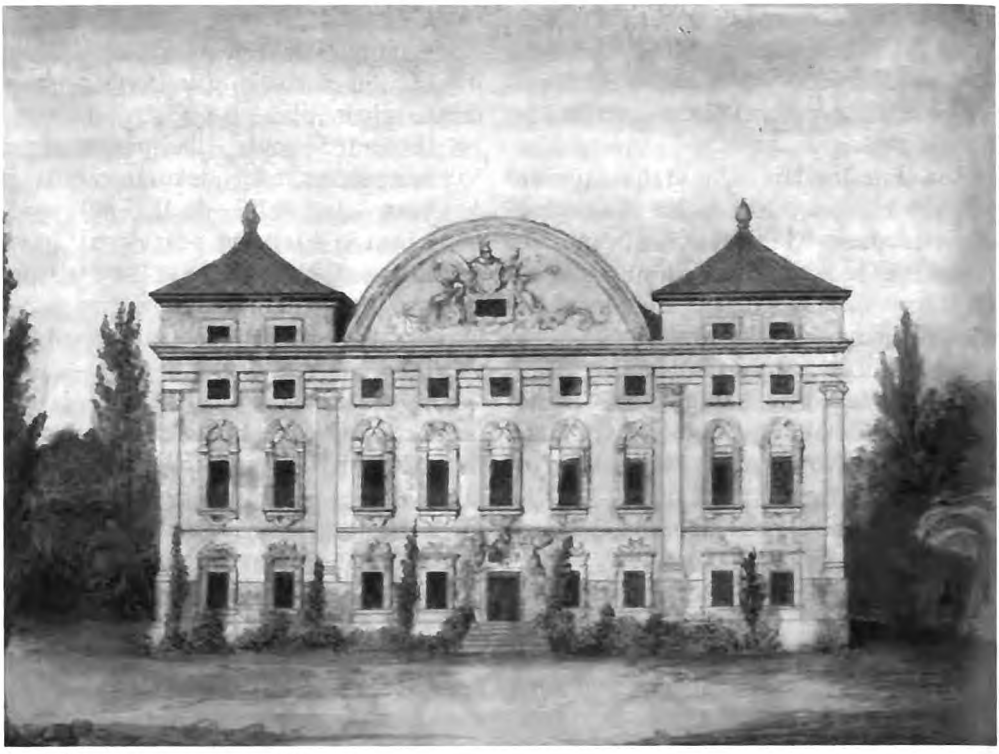
1857 m. M. Januševičius drauge su Konstantinu Tiškevičiumi keliavo Nerimi ir piešė. Šie darbeliai primityviai apibendrinti, schematiški.

1848–1854 metais dailininkas dirbo Vilniaus miesto teatre dekoratoriumi.

Jonas Šolma (1793–po 1832 m.) – vienas pirmųjų Lietuvos peizažistų, buvo J. Rustemo mokinys. 1820–1825 metais mokytojavo Mozyriaus, vėliau – Žečico pavieto mokyklose. Kūrė romantizuotus gamtovaizdžius.

Peizažas „Trakų pilies griuvėsiai" (1827 m., LDM) – poetiškas, primenantis praeities įvykius, nedidelio formato, nutapytas mišria technika iš tolimo žiūrėjimo taško. Paveikslėlyje gražiai susilieja architektūra ir gamta: iš žalių krūmų kyla rudų atspalvių griuvėsiai, įsirašydami į blyškiai melsvą dangų ir tą dangų atspindintį vandenį. Kituose J. Šolmos peizažuose (pvz., esančiuose KČDM) augmenija taip pat siejama su architektūra. Gailėdamas griaunamos ir jau tapusios griuvėsiais Vilniaus istorinės architektūros, kruopščiai tapė ir kopijavo P. Rosio darytas pasmerktųjų pastatų akvareles – Vilniaus Žemutinės pilies rūmus, gotikinių rūmų Antakalnyje griuvėsius (1819, LDM), grafiškai tiksliai akvarele ir guašu atkūrė Sapiegų rūmus.

Būta ir kitų peizažo kūrėjų. Pavyzdžiui M. Hrebnickis, kiek primityviai, eskiziškai tapęs architektūrinius peizažus. Jo „Vilniaus Žemutinės pilies rūmai ir Katedra" (apie 1845 m., LDM) – laisvo potėpio, blankių pilkai žalsvos ir gelsvos spalvų. Netikslios Katedros proporcijos ir formų konstrukcija.



Jonas Šolma. Sapiegų rūmai. XIX a. pr.

Akademizmas

Peterburgo akademijos puoselėtas oficialusis akademizmas Lietuvoje ėmė reikštis 4-ame dešimtmetyje, grįžus pirmiesiems į Akademiją pasiųstiems Vilniaus universiteto stipendininkams. XIX a. 5-ojo dešimtmečio pabaigoje Lietuvoje, Peterburge ir Vakarų Europoje dailės akademijų auklėtinių kūryboje pasireiškė nauja akademizmo banga, kuri jau turėjo ir realizmo bruožų. Nors Peterburgo dailės akademija buvo biurokratinė įstaiga su Nikolajaus I patvirtinta oficialia dailės kryptimi, ruošusi tipinius akademistus, tačiau profesionalus mokymas buvo gan aukšto lygio. Kai kurie pedagogai taikė naujus dėstymo metodus, daug dėmesio skyrė nuogos figūros studijavimui, sudėtingoms kompozicijoms. Todėl lietuviai dailininkai įgavo naują piešimo kultūrą, naujus formų ir spalvų apibendrinimo principus. Jų darbuose, palyginus su Vilniaus universiteto auklėtinių kūryba, buvo drąsesnis, tikslesnis piešinys, tapyba sausesnė, meninis paveikslas aštresnis. Nors akademijų absolventai, grįžę į Vilnių, stengėsi prisitaikyti prie čia įsigalėjusio estetinio skonio ir Universiteto tradicijų, mokėsi vietinių tapytojų pamėgto tapybiško šviesos virpėjimo, tirpstančių kontūrų. Naujojo akademizmo atstovai buvo T. Goreckis, K. Rafalavičius, J. Chruckis, I. M. Ščedrauskas.

Vakarų Europos akademizmo laikėsi N. Ylakavičius ir V. Neveravičius. Kaip 1831 m. sukilimo dalyviai jie buvo priversti emigruoti iš Lietuvos ir didžiąją kūrybinio gyvenimo dalį praleido Rusijoje.

Tadas Goreckis (1825–1868 m.) gimė Duseniotuose (Vilniaus gub.), mirė Paryžiuje. Buvo įvairiopas, prieštaringas tapytojas, geras piešėjas. Dailės mokėsi pas savo dėdę V. Vankavičių ir pas V. Dmachauską, kurie padarė nemažą įtaką jo kūrybai. 1841–1849 metais mokėsi Peterburgo dailės akademijoje pas K. Briulovą. Vilniuje, matyt, gavo gerus pagrindus, nes jau 1843 m. buvo apdovanotas sidabro medaliu už kompoziciją „Aklasis elgeta su berniuku“ (LDM). 1849 m. už drobę „Kristus laimina vaikus“ Akademijoje gavo aukso medalį su teise į užsieninę stipendiją. 1850 m. išvyko į Prancūziją. 1853–1854 metais buvo Ispanijoje, Olandijoje ir Italijoje. Keliaudamas kopijavo įžymių meistrų (Rafaelio, Rembrandto, Ribeiros ir kt.) darbus. 1857 m. apsigyveno Paryžiuje, vedė A. Mickevičiaus dukterį Mariją. Vasarą dažnai atvykdavo pas motiną ir seserį. 1864 m. buvo sugrįžęs ilgesniam laikui. Lietuvoje kūrė portretus, religinius ir užsakyminius žanrinius paveikslus. Akademija ir gyvenimas užsienyje jo kūrybai suteikė intymumo ir sentimentalumo bruožų.

Tadas Goreckis. Aklasis elgeta su berniuku. 1843

T. Goreckis garsėjo buitine religinio atspalvio tematika. Jį išpopuliarino sentimentalios kompozicijos „Motina prie mirštančios dukters“ (PNM), „Našlės sielvartas“, pakilios nuotaikos „Mergina, skaitanti mylimojo laišką“ (abiejų vieta nežinoma). Tuo metu buvo giriami ir kiti dailininko paveikslai – „Paskutinė komunija“[98] (1852 m., VNM), „Jaunos mergaitės išpažintis“[99] (Tretjakovo galerija) – išradingo piešinio, efektingos kompozicijos.

T. Goreckio buitinės tematikos darbai panašūs į portretus. Minėta drobė „Aklasis elgeta su berniuku“ tikslaus kieto piešinio, turtingo, pilkai rudo kolorito, medžiagiškai diferencijuota. Mintis ir emocinis krūvis išreikšti aklo elgetos ir jį lydinčio berniuko portretais. Taurių bruožų neregys susitaikęs su likimu, atsidavęs Dievo valiai. Mąsliame berniuko veide gailestis artimam žmogui, gailestis sau – tai jaunas žmogus, išmokęs neturėti iliuzijų. T. Goreckio pasirinktoji situacija, detalus jos atkūrimas ir daiktus sutaurinanti šviesa – jaudinantis pasakojimas apie nuskriaustus žmones.

Dar studijuodamas Peterburge, ėmėsi portretų. Dėmesio verti prof. Karlo Briulovo (prieš 1850 m., Tretjakovo galerija), rusų skulptoriaus Peterio Klodto (Tretjakovo galerija) portretai, meistriška tapyba ir bruožų tikslumu pasižymintys A. Mickevičiaus[100] (1847 m.), dailininko žmonos Marijos Mickevičiūtės-Goreckienės (apie 1860 m., A. Mickevičiaus literatūros muziejus Varšuvoje) atvaizdai. Ne vieną asmenį tapė ir Lietuvoje. Lietuvos dvasinei akademijai sukūrė metropolitų K. Dmachausko ir Ignacijaus Holovinskio, vyskupų Vaclovo Žilinskio, K. Borovskio, Motiejaus Valančiaus (Valančiausko) portretus,[101] advokato Paulausko atvaizdą (LDM). Pastarajame vaizduojama tik galva iki pečių. Figūra patraukta iš centro į kairę, susida-

riusi erdvė įgalino susikaupti ties veidu. Pilkai rusvame fone jautriu piešiniu ir niuansuotais gelsvai rausvais tonais nutapytas veidas paperka išmintimi ir advokato profesijai būdingu dėmesingumu.

Karolis Rafalavičius (1831–1861 m.) gimė Telechanuose (Baltarusija), gyveno ir mirė Vilniuje. Tapybą studijavo 1855–1859 metais Peterburgo dailės akademijoje pas A. Markovą, tobulinosi Paryžiuje. Tai – tipiškas akademistas, geras piešėjas. Tapė portretus ir religinius paveikslus, tiksliai perteikdamas formas. Kiek idealizuotai, daugiau domėdamasis išore, sukūrė autoportretą (1858 m., LDM). Pastarasis iš romantiškų portretų skiriasi sausu, tiksliu piešiniu, lygiu fonu, aiškiu siluetu; šviesos ir tamsos kaita naudota tik formų modeliavimui. Spalviniais kontrastais pagrįstas nežinomos moters portretas (KČDM). Moteris įsisupusi į raudoną šalį, kuris kontrastuoja su juodais, dangiškai mėlynais ir pilkai žaliais drabužiais. Giliau moters charakteris tyrinėtas motinos portrete (LDM). Figūros siluetas, susiliejęs su tamsiu fonu, padeda išskirti veidą ir rankas. Už šį portretą Peterburgo dailės akademija K. Rafalavičiui suteikė akademiko vardą (1859 m.). Kupinas išraiškingos rimties nežinomo vyro portretas nutapytas vientisame auksiniame gelsvame kolorite. Tėvo portretu (1858 m., LDM) K. Rafalavičius pirmasis Lietuvos tapyboje pavaizdavo paprastą valdininką.

Jonas Chruckis (1810–1885 m.) gimė Uloje (Vitebsko gub.), mirė Zacharničiuose (prie Polocko). 1828 m. Peterburge privačiai mokėsi pas Žerarą Dau (Gerard Dawe) ir J. Oleškevičių. 1836–1839 metais studijavo Peterburgo dailės akademijoje pas natiurmortų klasės vadovą Aleksandrą Varneką, vėliau pats vadovavo natiurmorto specialybei. Palaikė ryšius su Vilniumi, o 1839–1850 metais (1856?) jame gyveno ir kūrė. Lietuvoje pirmiausiai tapė portretus, kai kuriuose pasiduodamas Aleksejaus Venecianovo įtakai. Vilniuje sukurti Mykolo Balinskio (žinomas tik iš fotonuotraukos), Mykolo Malinausko (1847 m., VNM), žanrinis žmonos su vaikais gamtoje portretas (apie 1845 m., VNM).

Karolis Rafalavičius. Tėvo portretas. 1858

Lietuvoje nutapyti ir vieninteliai žinomi J. Chruckio peizažai. „Šnipiškės“ (VNM), „Vilniaus Kalvarijos“ (VNM), „Šv. Rapolo bažnyčia“ buvo skirti J. K. Vilčinskio „Vilniaus albumui“. Lietuvoje išliko peizažas „Parke“ (LDM), nutapytas pilkai mėlynais, violetiniais, rudai žaliais tonais. Pirmajame jo plane kontrastingomis spalvomis išskirtos moterų figūrėlės. Paskutinis žinomas darbas Lietuvoje – piešinys „Didžioji Pohulianka Vilniuje“ (1856 m., LDM).

Tapė ir natiurmortus, sukūrė kelis paveikslus vietinėms bažnyčioms. Kūriniai tikslaus, preciziško piešinio, kietokos tapybos, ryškaus kolorito, dailininkas gilinosi į formų apimtį, šviesos galimybes, daiktų medžiagiškumą.

Tapytojas ir litografas *Ignotas Mauricijus Ščedrauskas* (1815–1870 m.) gimė Žemaitijoje, mirė Maskvoje. Dailės mokėsi Vilniaus universiteto Dailės skyriuje. Jį uždarius persikėlė į Peterburgo dailės akademiją, kurią baigęs 1836 m. liko dirbti Rusijoje. Tapė ir piešė buitinio žanro akademinius paveikslus iš rusų miestiečių buities, amatininkų gyvenimo, portretus. Dažnokai atvykdavo į Lietuvą, čia akvarele liedavo peizažus.

Respublikos muziejų rinkiniuose tėra tik vienas jo darbas – „Tapybos gimimas" (LDM). Tai akademistinė daugiafigūrė alegorinė kompozicija, kurioje vaizduojama, kaip nuo seniausios dailės – puodų žiedimo buvo pereita prie žmogaus atvaizdų. Veiksmas vyksta puodais apstatytoje puodžiaus dirbtuvėje. Dvi figūrų grupės trijuose planuose išdėstytos pusračiu. Kompozicija rami, išbalansuota, buitiška, tačiau figūros vilki antikiniais drabužiais, idealizuotos, be gilesnio apibūdinimo. Tapyta sausai ir kietai, perteikiant tikslias kūnų, daiktų plastines apimtis rudomis, raudonomis, violetinėmis, žalsvomis ir gelsvomis spalvomis. Giluma slopinta pusšešėliais.

Napoleonas Ylakavičius (1811–1861 m.) gimė Anglininkuose (Biržų rj.), mirė Vilniuje. Dar besimokydamas Troškūnų mokykloje pas mokytoją Bagdanavičių, daug piešė ir kūrė taiklias karikatūras. Įstojęs į Vilniaus gimnaziją, iš M. Pšibilskio gavo rimtesnius piešimo pagrindus. Vėliau mokėsi Universiteto Piešimo ir tapybos katedroje. Po 1831 m. sukilimo emigravo į Paryžių. Čia įsteigė savo dirbtuvę, tačiau toliau studijavo tapybą Bordo ir Paryžiaus dirbtuvėse. Drauge su kitais dailininkais dekoravo Bordo didįjį teatrą, kelias Pietų Prancūzijos bažnyčias. Buvo išvykęs į Ispaniją, Šveicariją, kitus kraštus. Anglijoje nutapė ciklą kompozicijų iš to krašto istorijos. 1848 m. gyveno Lvove, kur nutapė istorinę kompoziciją „Vytautas ir Jogaila priima iš kryžiuočių pasiuntinių kardą prieš mūšį ties Žalgiriu" (1849 m.).[102] Sukūrė keliolika portretų – šio žanro N. Ylakavičiaus darbai amžininkų buvo labai vertinami.

1857 m. grįžo į Lietuvą. Vilniuje nutapė Cezario Giedraičio (prieš 1858 m.), Ciprijono Jančevskio, Zavadskienės, Rusilovičiaus,[103] Sniadeckių[104] ir Pliaterių[105] šeimų portretus. Galimas daiktas, kad lietuvių kalbos tyrinėtojo J. Broel-Pliaterio atvaizdas priklauso irgi N. Ylakavičiaus teptukui. Šviesiai pilkame paveikslo fone nutapyta pusė figūros. Pastabiu, detaliu piešiniu žymėtas jaunas veidas, ant krūtinės sudėtos, alkūnes prilaikančios rankos, dinamiškos švarko raukšlės. Veidas nutapytas sultingais, gelsvai rausvais tonais. Teigiama, kad labai gyvas Leduchavičienės, vilkinčios juoda suknia, portretas.[106] N. Ylakavičiaus autoportretas (1852 m. LDM) susmulkintas, sudėtingas, neįprastos kompozicijos, ataustas pilkais ir rudai rausvais tonais. Papilėje, privačiame rinkinyje yra jo paveikslas „Kopernikas su knyga ir gaubliu". Kūrė ir religines kompozicijas – altoriaus paveikslą „Šv. Trejybė" Sudervėje, paveikslus „Šv. Trejybė" ir „Paskutinė Baltramiejaus malda" Vidiškių bažnyčioje (Ukmergės rj.). N. Ylakavičiaus darbai pasižymėjo geru piešiniu, puikiai įvaldyta, subtiliai paskleista šviesa ir šešėliais.

Vladislovas Neveravičius (Jonas Tisevičius, 1814–1888 m.) gimė Marcibiliškėse (Vilniaus gub.), mirė Paryžiuje. Buvo tapytojas, iliustratorius, mėgo miniatiūras. Tapybą studijavo Vilniaus universitete pas J. Rustemą. Po 1831 m. sukilimo emigravo į Austriją. Vakaruose nuo 1840 m. buvo žinomas svetima Jono Tisevičiaus pavarde. Baigė Vienos dailės akademiją, tobulinosi Miunchene. Gyveno Paryžiuje, Romoje, Lvove. 1842 m. surengė Lvove savo kūrinių parodą. Tais pačiais metais lankėsi Vilniuje.

Tapė bydermejerio stiliaus portretus, religinius, žanrinius paveikslus. Lietuvoje

saugomi įvairiuose kraštuose sukurti jo portretai, kai kurie gilūs, kiti paviršutiniškesni. Kompozicine sandara įdomi Paryžiuje nutapyta portretinė studija „Maurė su karoliais“ (1853 m., LDM). Rausvai rudame fone profiliu sėdi užsisvajojusi jauna moteris, mechaniškai žaidžianti karoliais. Dėmesį patraukia jos spalvingi drabužiai ir papuošalai, sunkių, standžių medžiagų sugretinimas su permatomomis. Portretas nutapytas gelsvomis, rudomis ir mėlynomis spalvomis. Dailininko akvarelinis autoportretas (1856 m., LDM) turtingas niuansuotu charakteriu ir spalvinių gradacijų įvairove.

Teminiams V. Neveravičiaus paveikslams atstovauja „Marija Magdalena“ (apie 1835 m., LDM), nors siužetas atskleidžiamas moters portretu. Tai ne religinis, bet saloninis atgailaujančios nusidėjėlės paveikslas. Kaitrių spalvų, tarsi spinduliuojanti besimeldžiančios moters figūra ryškia dėme išsiskiria rusvame, nelygiai nušviestame fone. Apšvietimui skirta ypač daug dėmesio – rafinuoti, sudėtingi šviesos perėjimai kuria efektingą vaizdą, tačiau netrikdo dvasinio susikaupimo nuotaikos. Magdalena, stalas ir simboliniai atributai nutapyti V. Neveravičiui būdinga maniera – jie raiškaus, skrupulingo piešinio, glotnaus potėpio, akademistinės kietos formos.

Miniatiūros

Pirmieji žinomi miniatiūriniai portretai Lietuvoje pasirodė XVIII a. antroje pusėje (nežinomo dailininko reprezentacinis atvaizdas „Karininkas su peruku“, LDM). Paplito XIX a. pirmoje pusėje, ypač romantizmo laikotarpiu. Dažniausiai tai buvo ovalios formos nedideli (apie 4X3, 6X4 cm) paveikslėliai, nutapyti viena ar keliomis spalvomis. Miniatiūros buvo liejamos akvarele, tapomos guašu, tempera, aliejiniais dažais, kartais piešiamos pieštuku ant popieriaus, pergamento, stiklo, dramblio kaulo plokštelių. Ant pastarųjų kartais tapyta punktyriniu potėpiu, lygiagrečiu ar besikryžiuojančiu brūkšniu. Pasitaikydavo, kad teptuku būdavo patikslinamos tik tamsios ar šešėlinės vietos. Po plokštele padėta auksinė ar sidabrinė folija, persišviesdama per dramblio kaulą, neliestam paviršiui suteikdavo subtilų atspalvį, o tapybai – intensyvumo ir šilumos. Panašių efektų ant pergamento ir vatmano tapytoms miniatiūroms duodavo auksiniai rėmeliai bei įstiklinimas. Šie maži paveikslėliai puošdavo interjerų sienas, būdavo įkomponuojami į taikomosios dailės dirbinius. Miniatiūriniai atvaizdai buvo tapomi didelių portretų pavyzdžiu.

Miniatiūriniuose moterų portretuose dėmesingai tapyta apranga ir šukuosena, o vidine charakteristika domėtasi mažai. Tokie yra „Moteris su geltona suknele“ (XIX a. pr., LDM), „Nežinomos moters portretas“ (LDM) ir kiti atvaizdai. Tipiškas klasicistinio miniatiūrinio portreto pavyzdys – dar vienas nežinomos moters atvaizdas (XIX a. pr., LDM). Į ovalą įkomponuota sėdinti moteris pasisukusi kairėn. Aiškus figūros siluetas aprėmintas nelygaus melsvo fono. Neišraiškingą pilną veidą išskiria garbanos, tačiau akys slysta į aktyvesnę paveikslo zoną, kur ant klasicistiškai modeliuotos baltos suknelės užmesta vyšninė skara. Vyrų portretai komponuoti panašiai. Dauguma atvaizdų apima žmogų iki krūtinės, bet pasitaiko ir iki juosmens, klubų. Mykolo Kleopo Oginskio portrete (XVIII a. pab., LDM) torsas pasuktas į kairę, galva – priešinga kryptimi. Nuolaidžiais drabužio pečiais sukurtas trikampis siluetas. Veido detalės paryškintos, ilgi garbanoti plaukai gaubia pečius. Šviesa, sutelkta ant baltos krūtinės ir kaklas-

karės, pereina į portretuojamojo veidą. Portrete vyrauja tamsiai mėlyni, rudi, rožiniai, pilki ir balti tonai.

Tarp miniatiūrų buvo ir sentimentalistinių portretų. Tokie yra Apolinarijos Zielinskienės ir Jono Zielinskio atvaizdai (XIX a. antrasis dešimtmetis, abu LDM). A. Zielinskienė nutapyta debesuoto dangaus fone, jos vyro portrete apsiribota neramiu dangumi.

Romantizmo laikotarpiu portretas tapo laisvesnis, įvairėjo modelių laikysena, atsirado daugiau apšvietimo niuansų. Gerai sumodeliuotas tapytojo Dobrovolskio „Jauno vyro portretas" (1828 m., LDM). Ryškų veidą juosia romantiški bakenbardai ir į priekį sušukuoti plaukai. Mėlyname fone pabrėžtas figūros siluetas – aukšta apykaklė, pūsti išlenkti pečiai. Paminėtinas krėsle sėdinčio vyro pusės figūros portretas (LDM): pasisukęs į dešinę ir iš tos pačios pusės nušviestas. Tradicinių bakenbardų įrėmintas veidas neįdomus ir neįskaitomas. Portretas apskritas, su plačiu auksuotu rėmu iš ažūrinių akanto lapų. Dailininkai romantikai pradėjo tapyti ir vaikų miniatiūras. Vienas tokių – dvejų ar trejų metų Valerijono Kochanovskio su rožių puokšte atvaizdas (LDM).

Įdomus ir išraiškingas veidas įamžintas portrete „Jauna moteris žalia kepurėle" (LDM). Portretuojamoji trimis ketvirčiais pasisukusi į kairę, į šviesą. Jautriai paskirstytas apšvietimas paryškina veidą, dėmėmis paliečia kasas ir virpėdamas nuslysta figūra. Pilkšvo kolorito portretas komponuotas ant juodos pailgos lentelės, jo ovalą juosia siauras paauksuotas rėmelis.

Be anksčiau minėtų J. Rustemo, J. Damelio, V. Vankavičiaus, P. Pelikano, K. Ripinskio, miniatiūrinius portretus kūrė ir Jonas Banevičius, Kazimieras Kovalskis bei mažiau žinomi tapytojai Tadas Lukoševičius (miręs 1842 m.), Klemensas Radzevičius. Visi jie buvo Vilniaus universiteto dailės katedrų auklėtiniai. Ant miniatiūrų retai kada buvo pasirašoma, todėl žinomas tik vienas kitas šių dailininkų darbas. Daugumos Respublikoje esančių miniatiūrų autoriai dar nenustatyti. Figūrų posūkiai, judesiai, apšvietimas rodo, kad ir nežinomieji tapytojai buvo dailės katedrų auklėtiniai.

Miniatiūrinius portretus ir akvareles kūrė iš Prūsijos kilęs *Andriejus Juozapas Hincas* (Hintze).Tapybos 1807–1812 metais jis mokėsi Vilniaus universitete pas prof. J. Rustemą. Skelbėsi Lietuvos ir Lenkijos spaudoje, kad jis, Vilniaus ir Karaliaučiaus akademijų auklėtinis, priimąs miniatiūrinių portretų užsakymus. Yra žinomi jo Matildos Giunterytės-Bučinskienės[107] ir Kazimiero Lukso (1817 m., VNM) atvaizdai ant dramblio kaulo, artimi J. Rustemo tapybos manierai. Kelios jo miniatiūros yra privačiuose rinkiniuose Vilniuje.

Henrikas Žukauskas (1810–1841 m.) buvo vienas iš garsesnių vilniečių miniatiūristų. 1825–1830 metais Vilniaus universitete mokėsi piešimo ir kalbų. Vertėsi tapydamas. Buvo romantizmo atstovas. Tapė miniatiūrinius portretus – „Jaunuolis", „Nežinomoji su mėlyna skarele ant pečių" (1840 m., Valst. ist. muz.), „Aneta Kublickaitė" (1833 m.). Raižė litografijas pagal kitų kūrinius: V. Puslovskio (1833 m.), I. Kalkatino, M. Krauzo (abu 1836 m.), K. Lipinskio (1838 m.) portretus. Gilindavosi į vidinę portretuojamojo būseną, mėgo subtilius spalvinius niuansus.

Religinė tapyba

Amžių sandūroje bažnytinė kultūra išsaugojo savo įtakingumą. Religinė dailė, ypač tapyba, nestokojo užsakymų, jos populiarumas dar padidėjo XIX a. antrajame

Vyskupas Juozapas Kosakauskas. Jonavos bažnyčia. XVIII a. pab.

ketvirtyje, kaip reakcija į XVIII a. materializmą. P. Smuglevičius pakeitė religinės dailės sampratą, išryškindamas jos istorinį pobūdį, atverdamas siužetų lobyną. Dailė vadavosi iš sutartinių ikonografinių schemų, gyviau reagavo į stilistines pasaulietinės dailės permainas. Tačiau bažnyčios konservatyvumas stabdė stiliaus evoliuciją.

XVIII a. pabaigoje – XIX a. pradžioje tapytos religinės kompozicijos dar buvo persiėmusios baroku. Klasicizmas atsirado tik po Napoleono invazijos ir užtruko iki XIX a. vidurio (kituose tapybos žanruose jis jau geso). XIX a. viduryje religinė dailė pasidavė akademizmo šablonams.

Originalių kompozicijos sprendimų nebuvo daug. Klasicizmo religinėje dailėje, kaip ir pasaulietinėje, vyravo konkretus piešinys, įprasti lokalių spalvų ir šviesos deriniai. Kompozicijos buvo be gilaus fono, figūros, palyginus su baroku, uždaresnio silueto, kiek išilgintų proporcijų, geometriškai sugrupuotos.

Dvasiškiai, ieškodami turtingų užsakovų ir stiprindami bažnyčios padėtį, greta šventų paveikslų kabino fundatorių atvaizdus (J. Kuleševskio – Debeikių bažn., R. Medzeburskio – Traupio bažn., abi Anykščių rj.; J. Straševičiaus – Raguvos bažn., P. Gelgaudo – Šiluvos bažn. ir kt.), net jų šeimų portretus (Komarienės su sūnumi – Raguvėlės bažn., Anykščių rj.; Anupro Koškos ir Hortenzijos Koškienės – Vidiškių bažn.., Ukmergės rj.; Antašausko ir žmonos – Antašavos bažn., Kupiškio rj.). Buvo iškabinami ir parapijoms nusipelniusių klebonų bei vyskupų portretai (Juozapo Kosakausko – Jonavos bažn., J. S. Giedraičio – Giedraičių bažn., Molėtų rj.; Petro Kalinausko – Eišiškių bažn., Šalčininkų rj.; G. Šarkevičiaus – Pabiržės bažn., Biržų rj.).

Buvo atvejų kai kunigai užsisakydavo savo vardo šventųjų globėjų paveikslus. Antai tapytojas E. Turčinskis sukūrė Šv. Teofilio paveikslą, esantį Gaidės bažnyčioje, Ignalinos rj., kurį 1826 m. užsakė kunigas Teofilis Guževskis.

Religinė dailės tematika skatino kosmopolitines tendencijas. Tačiau, atsižvelgdami į pasaulietinę dailės kryptį, dvasiškiai ieškojo kompromisų – užsakinėjo dailininkams tuos siužetus, kurie, jų manymu, atitiko visuomenės politines ir ypač filantropines nuotaikas. Tai buvo Saliamono teismas (XVIII a. pab., Palomenės bažn., Kaišiadorių rj); „Šv. Juozapas – amatininkų globėjas“ (Druskininkų bažn.); „Kristus, gydantis ligonius“ (Tytuvėnų bažn., Kelmės rj.); „Šventasis, teikiantis išmaldą“ (1841 m., Raguvėlės bažn.); „Šv. Barbora, sauganti nuo gaisrų“ (Troškūnų bažn., Anykščių rj.). Daugelyje bažnyčių XIX a.pirmoje pusėje sukurti paveikslai – didaktiniai, su politinėmis ir nacionalinėmis potekstėmis: „Kristus, plakamas prie stulpo“; „Kristus

Alyvų kalne"; „Šv. Baltramiejaus kankinimas".

Religiniai paveikslai buvo originalūs ir kopijuoti. Periferijos bažnyčiose galima aptikti panašių ar net tiksliai pakartotų paveikslų variantų. XIX a. dailėje vis dar buvo praktikuojamas kanonizuotų šventų paveikslų tiražavimas, kopijų kopijos. Be šių sakralinės paskirties kūrinių, paplito ir originalų kopijos, darytos iš G. Reni, Rafaelio, kitų solidžių dailininkų paveikslų; pastarosiose kreiptas dėmesys ne tik į religinį turinį, bet ir į plastinės raiškos svarbą. Kopijas tapė Vilniaus universiteto, vėliau Peterburgo dailės akademijos auklėtiniai – Petras Rozelinas (Petrus Rozelino), G. Barauskas, M. Juozapavičius, M. Januševičius, T. Goreckis, V. Smakauskas, E. Turčinskis, M. Liškevičius, K. Kulikauskas ir kiti.

Tie patys dailininkai pagal užsakymus kurdavo ištisus religinių paveikslų ciklus (Giedraičių, Prienų, Birštono, Siesikų, Švenčionių, Čiobiškio bažnyčioms). Paveiksluose vaizduoti vienas šventasis arba keletas figūrų, hierarchine tvarka pavaldžių pagrindinei. Daugiafigūrės kompozicijos dažniau pasitaiko stacijose. Sudėtingos struktūros paveikslas „Kelias į Golgotą" yra Antazavės Dievo Apvaizdos bažnyčioje (Zarasų rj.). Jo veiksmas vyksta kalvotoje vietovėje su aukštu horizontu, eisena driekiasi nuo miesto vartų iki kalvos su dviem pasvirusiais kryžiais. Figūros susilieja į tris ryškesnes grupes, išdėstytas keliais planais. Iš kairės į dešinę kylančioje eisenoje nutapytas suklupęs Jėzus, ką tik praėjęs pro užjaučiančių moterų grupę. Komponuojama taip, kad vienų veikėjų pozos rastų atgarsį kitų judesiuose, pasikartojančiuose ar priešingos krypties (kaip kad Kristui atsako Marija, klūpanti kairiajame drobės kampe). Žmonės, jų pozos traktuojamos klasicistiškai. Nepatikslinti kai kurių figūrų judesiai ir proporcijos, nors šiaip jau piešinys neblogas. Erdvės iliuzija sukurta linijine, spalvine ir tonine perspektyva. Paveikslas nutapytas lokalinėmis spalvomis, derinant raudoną, geltoną, rudą, žalią ir mėlyną. Pirmųjų planų figūros apvestos tamsia linija.

Amžiaus viduryje sukurtų klasicistinių paveikslų esama Butrimonių (1843 m.), Pivašiūnų, Daugų, Rumbonių bažnyčiose (visos Alytaus rj.). Originalūs Pivašiūnų Švč. Mergelės Marijos ėmimo į dangų bažnyčios paveikslai – juose šv. Petras ir šv. Povilas vaizduojami beveik gulintys, kaip romėnų patricijai puotų metu. Figūros apibendrintų formų, tapytos grizailės technika, primena sieninę tapybą.

Lietuvoje buvo populiarūs ir miniatiūriniai religiniai paveikslėliai įvairiai puoštuose rėmuose. Žinomas K. Damelio tapytas šv. Petras (XIX a. 2-asis d-metis). Šventasis komponuotas ovale, pilkame, ties galva nušviestame fone, pasisukęs per liemenį, užvertęs barzdotą galvą ir iškėlęs rankas su simboliniais raktais. Iš viršaus nušviesta figūra dvasinga ir išraiškinga.

Sienų tapyba. Vitražas

XVIII a. pabaigoje – XIX a. pirmaisiais dešimtmečiais dar mėginta išsaugoti klestėjusios baroko laikais sienų tapybos pozicijas: klasicizmo laikotarpio freskų esama bažnyčiose, dvarų rūmų salėse, visuomeniniuose pastatuose. Romantizmo estetika taip pat mėgo sienų tapybą, tačiau po 1831 m. sukilimo ji buvo gerokai apribota. Katalikiškoji bažnyčia nuskurdo (ypač po 1844 m.), dvarininkija nusilpo, o naujieji užsakovai – buržua buvo ne itin pajėgūs finansiškai, tai ir nulėmė dekoratyvinės tapybos nunykimą.

To meto sienų tapyba – tai klasicizmo tapyba ir vienas kitas vėlesnis akademistinio stiliaus pavyzdys. Tapyba siužetinė ar-

ba dekoratyvinė (kartais abi drauge). Dekoratyvinė dažniausiai imituoja architektūros lipdinius, smulkiąsias architektūros detales, sudarydama plokščio ar iškilaus reljefo iliuziją. Kompozicijos racionalios, geometrizuotos, pritaikytos interjero erdvei, langų ir durų angoms. Siužetinių kompozicijų polichromija santūroka, dekoratyvinėje tapyboje vyrauja grizailė – įvairių atspalvių pilka, rusva, mėlyna.

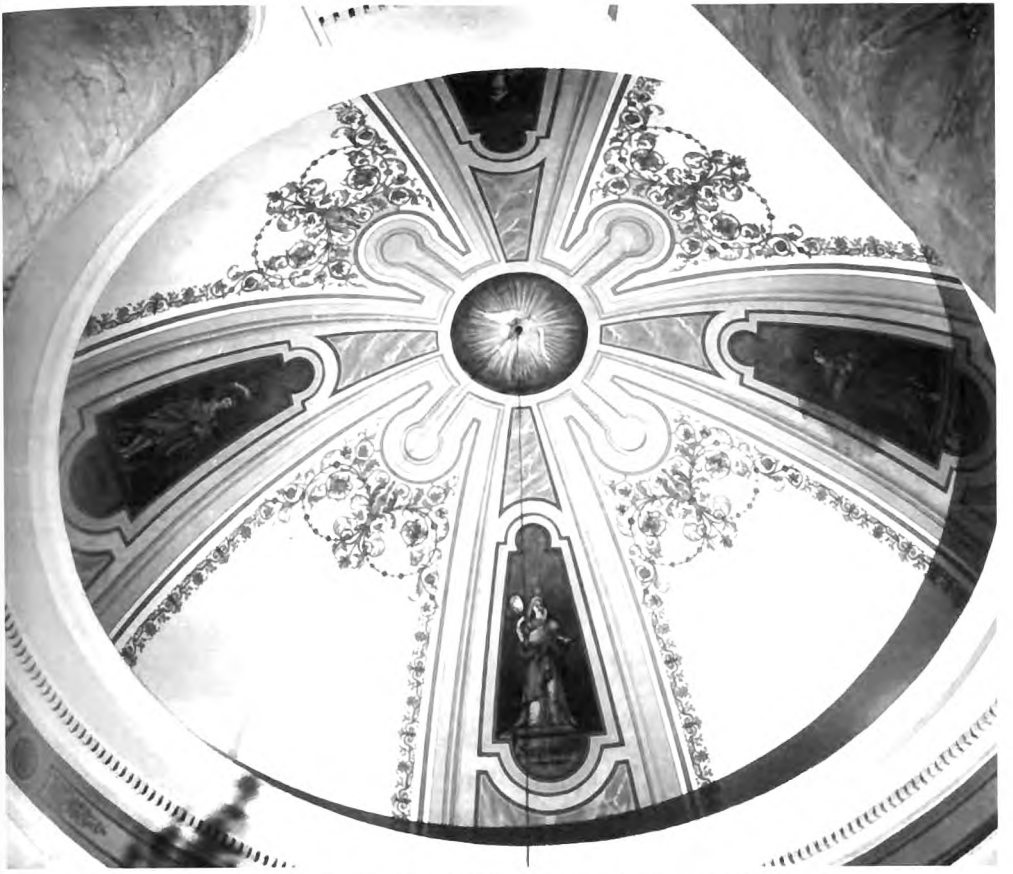
Klasicistinių freskų būta nedaug, dar mažiau jų išliko. Paminėtina XIX a. pradžios freska „Golgota" Vilniaus Bernardinų bažnyčioje. Išlenktoje jos plokštumoje vystoma išcentrinė kompozicija. Negilioje pilkai mėlyno kalnuoto peizažo erdvėje, dangaus fone vaizduojamas Kristus ant kryžiaus. Abipus jo – Marija ir šv. Jonas Krikštytojas, po kryžiumi – Marija Magdalena, aplink – kitų šventųjų figūros. Visi giliai susikaupę, judesiai lėto ritmo. Pagrindiniai veikėjai išskirti ryškesnėmis spalvinėmis dėmėmis. Svarbiausias akcentas – Kristaus kūnas, nutapytas ochros rausva spalva, ir geltonais drabužiais vilkinti Marija Magdalena. Visumos koloritas šaltas (gal nuo patamsėjimo), niūrokas.

Aukšto meninio lygio Tytuvėnų bažnyčios galerijos 24 stacijų likučiai. 1779 m. jas sukūrė nežinomas dailininkas, 1824 m. Antanas Sabaliauskas nutapė naujai. Stacijos tapytos ant sauso tinko kalkėms atspariais dažais, išdėstytos žmogaus ūgio aukštyje. Kompozicijos daugiafigūrės (iki 16-os žmonių), didelės (245X190 cm). Pusės natūros dydžio figūrų grupės gerai susietos, jų veidai gyvi, išraiškingi, tikslūs judesiai, spalvingi rytietiški drabužiai. Veiksmas vyksta architektūros, drapiruočių, dangaus fone, dažniausiai atviroje erdvėje, interjerų scenoms parinktas fonas – patalpos su kolonomis (pvz., klasicistinė kompozicija, vaizduojanti kunigų ir fariziejų tarybos pasitarimą). Iš kitų kompozicijų išsiskiria „Jeruzalė", kurios sąlyginė architektūra primena panoraminius žemėlapius. Po paveikslais yra paaiškinamasis tekstas, neišsiskiriantis iš kompozicijos visumos.

1834 m. sukurta, XX a. pradžioje atnaujinta Sudervės bažnyčios vidaus klijinė tapyba, kurios vyraujančios dekoratyvinės formos apvainikuotos siužetine scena. Šioje tapyboje reljefiškumas perteiktas taip tiksliai, kad susidaro tikra skulptūrinės apimties iliuzija. Kupolo skliautai suskaidyti didelėmis vertikaliomis juostomis, tarp kurių įkomponuoti kesonai su rozetėmis ir langų aprėminimai, virš pastarųjų – sparnus išskėtęs ampyrinis aras. Grafiškas piešinys pagyvintas tarprėmio arabeskomis, dviem rėmus jungiančiomis girliandomis, aro kojas juosiančiu vainiku. Virš kiekvieno lango pusapvalio išlenkimo nutapyti gulintys nuogi berniukai, jų siluetai paklusnūs architektūros ritmui. Visų tapytų detalių masteliai suderinti su architektūra.

Kupolo skliauto viršuje į ovalą įkomponuota Marijos vainikavimo scena. Ovalą užpildo Dievo Tėvo, Sūnaus, Šventosios Dvasios, Marijos bei ją supančių angeliukų figūros. Pagrindinių figūrų judesiai ir kloščių ritmas lėtas, iškilmingas. Scena nutapyta šiltomis raudonomis, ochros, melsvomis, dekoratyvinė freskos dalis (kupolas) – pilkai baltų tonų spalvomis.

XIX a. viduryje tapytojas A. Žametas-Žemaitis ištapė Vilniaus katedros zakristijos kupolo skliautus – klasicistinį interjerą papuošė akademine tapyba. Išskaidė skliautus keturiomis platėjančiomis juostomis ir jose, ornamentu aprėmintame plote, nutapė alegorines moterų figūras, išreiškiančias teologines dorybes: Teisingumą (moteris, iškėlusi svarstykles), Išmintį (nusisukusi nuo veidrodžio, skaitanti knygą), Santūrumą (laikanti ąsotį), Narsą (parimusi ant kalavijo). Moterys, kaip ryškūs kompozicijos akcentai, nutapytos rusvomis, vyšninėmis, mėlynomis spalvomis, grakštus, stilizuotas augalinis ornamentas – pilkai melsvas. Juostos ir augalinė ornamentika ne tik sureikšmina



Albertas Žametas-Žemaitis. Vilniaus katedros zakristijos kupolo skliautų tapyba. XIX a. vid.

moterų figūras, bet ir susieja skliauto kompoziciją.

XIX a. vidurio rūmų dekoratyvinę tapybą reprezentuoja įvairaus meninio lygio jos likučiai Verkių rytinio korpuso interjere. Pagalbinėje laiptinėje virš panelių išlikę fragmentai rodo, jog čia daugiausiai buvo vaizduojamos medžioklės scenos, kai kurios – kampuotose plokštumose. Freskas tapė dvaro dailininkas Bagdanavičius. Nelabai profesionali tapyba restauracijos metu, atrodo, dar daugiau deformuota. Greičiausiai, tai buvo Europoje madingos metų laikų temos laisva parafrazė. Vaizduojami kalnuoti ir lietuviški peizažai su scenomis iš medžiokliško bajorų gyvenimo. Figūrų skaičius minimalus, pavyzdžiui, raitas medžiotojas, prieš jį stovintis varovas ir šunys. Figūrų piešinys vienur geresnis, kitur silpnesnis, ne visada vykęs jų santykis su peizažu. Erdvė be gilumos. Freskose juntama vokiškojo bydermejerio įtaka, vyrauja pilkos, rudos ir žalios spalvos. Profiliuoti paneliai laiptinės sienos apačioje dekoruoti stilizuotais augaliniais motyvais, vietomis – geometriniu ornamentu.

Restauratoriai atnaujimo (1975 m.) vestibiulio antrojo aukšto mitologinio siužeto pano „Amūras ir Psichėja“, kurio autorius Georgas Bekeris. Siužetas tapytas aliejumi ant drobės, įkomponuotas į didžiulį ovalą. Tai jau aukštesnio meninio ly-

gio kūrinys. Debesų erdvėje prilaikoma sparnuoto jaunuolio skrieja apnuoginta moteris. Aplink debesyse keli amūriukai: viršutinis jų šauna strėle į skrendančius, apatinis prilaiko Psichėją. Kompozicija pajungta ovalui, neperkrauta, debesų ir figūrų judesys dinamiškas, rakursai laisvi, drąsūs. Grakštų piešinį atitinka rožinių, pilkų, melsvų tonų derinys, pabrėžiantis skaidrią paveikslo nuotaiką. Nutapyta akademistine maniera. Vengiama detalių, tad kompozicija lengvai skaitoma – ji apskaičiuota esančiam apačioje ir kylančiam laiptais žiūrovui.

Sieninės teminės tapybos būta ir antrojo aukšto kambariuose, greičiausiai, Masalskio laikais, tapytos pagal L. Gucevičiaus projektus. Prieš restauraciją jos žymės dar matėsi svečių kambario lubose. Čia galėjo būti ir tuo metu madingos groteskinės bei arabeskinės tapybos. L. Vitgenšteino užsakytos rekonstrukcijos metu (1842–1844 m.) ją daug kur pakeitė polichromuota lipdyba. Vietoje sunykusios tapybos restauratoriai paliko polichromines plokštumas. Dabar patalpose vyraujantys spalvų deriniai tik iš dalies atitinka buvusius.

Bilijardo kambaryje atkurta geriau išlikusi tapyba. Sudėtingo piešinio medinių kasetonų vidus čia ištapytas heraldiniais ornamentais, į kartušus įkomponuotos galvutės ir stilizuoti augalai. Vyrauja grafinis pradas. Tapyta auksiniais pilkais, mėlynais, mumijos tonais.

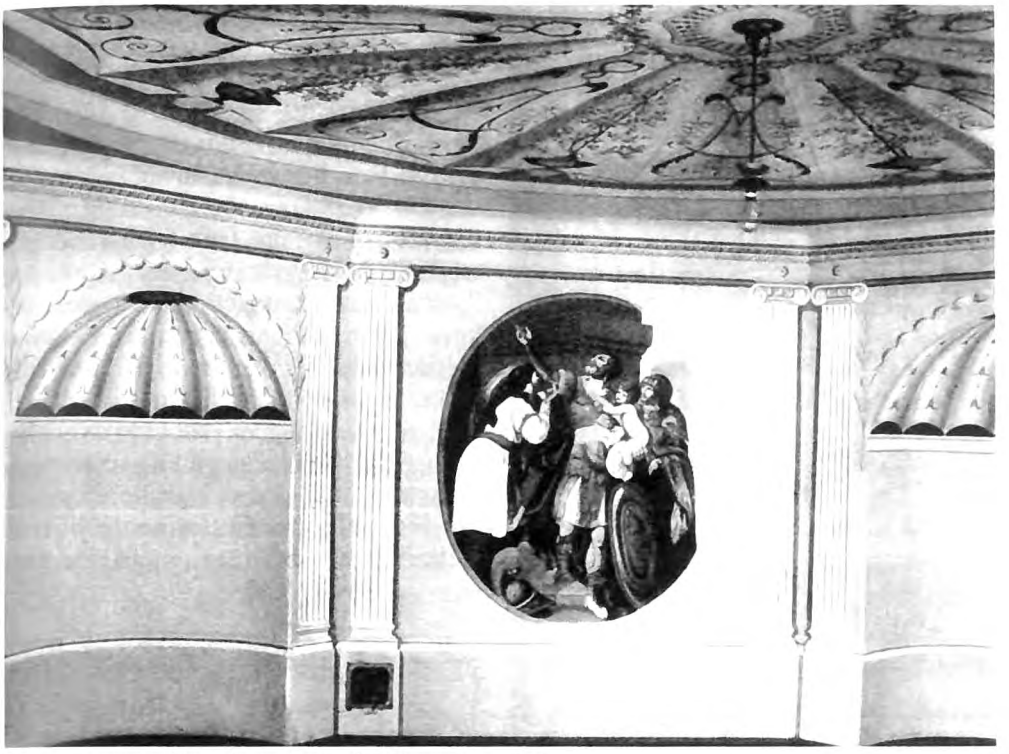
Imituojančios tapybos pavyzdžių esama bažnyčiose ir koplyčiose. Dažniausiai tai altorių viršutinės dalies (retabulo) iliuzinė imitacija. Mielagėnų bažnyčioje nutapytos didžiojo altoriaus kolonos su antablementu ir kai kurios plastinės detalės. Šumsko bažnyčioje dvi statulos įkomponuotos tarp iliuzinių kolonų. Vilniaus Šv. Jono bažnyčios Marijos paguodos koplyčioje, viršutinėje dalyje dar XVIII a. viduryje buvo nutapyti iliuziniai altoriai (dail. Paleckis), o XIX a. – pilkų tonų vargonai ir rokokinis ochra tapytas aprėminimas.

Jau vėlyvajam klasicizmui priklauso Universiteto bibliotekos trečiojo aukšto salės (dab. Mokslo darbuotojų skaitykla) lubų rozetės ir akanto lapai (autorius J. Glovackis), nutapyti K. Podčašinskio projektuotų medinių kesonų viduje. Pilkai polichromuotų sienų viršų juosė augalinis neišlikęs tapytas frizas – paprastai tuo metu augaliniai motyvai buvo stilizuojami.

Dažnai pasitaiko dekoratyvinės tapybos, imituojančios lipdytinį dekorą. Juozapas Glovackis apie 1817 m. pagal K. Podčašinskio projektą ištapė Universiteto Kolonų salės skliautus (pradinės būklės neišliko). Al fresco tapytais 136 kvadratiniais kesonais imituoti lipdytiniai rėmai, kurių viduje buvo rozetės su augaliniais apjuosimais. Lopšinio skliauto galuose, pailguose kesonuose buvo įkomponuotos 3 alegorinės Šlovės ir Genijų figūros, aukštinusios proto ir mokslo jėgą. Skliautų apačioje tęsėsi meandrinis frizas. Perdangose po galerija buvo 22 tapyti plafonai – visi iš lapų ornamento, tik keturi kampiniai – su figūriniais motyvais. J. Glovackis tuo metu buvo ne tik Universiteto litografas, bet ir žinomas tapytojas, gabus teatro dailininkas, tad, galima tikėtis, kad ši tapyba buvo pakankamai aukšto lygio.

A. Jankevičiaus ištapyti Vilniaus Evangelikų reformatų bažnyčios lubų kesonai (pagal to paties K. Podčašinskio projektą). Jų minkštas linijinis piešinys skirtas centrinėje ašyje stovinčiam žiūrovui: gerai suderintas su interjero erdve, kontrastuoja su lygiomis sienomis. Sultingi ir plastiški M. Šulco projektuotos Universiteto chemijos laboratorijos (dab. Švietimo ir mokslo ministerija) salės kesonai, imituojantys lipdybą puskupoliniame skliaute. Jų gera perspektyva, melsvai pilki kasetonų atspalviai subtiliai dera prie pilkų sienų.

Freskas ir paveikslus dvarų rūmams tapė Antanas (1740–1810 m.) ir Pilypas



Antanas Smuglevičius. Sienų tapyba. Šmieluvas. Apie 1800

(1752–? m.) Smuglevičiai, daug dirbę su architektu K. Spampaniu, dekoravę Radzivilimontų (1780 m.), J. Chreptavičiaus Ščorsų, Nesvyžiaus rūmus, Lenkijos ir Baltarusijos dvarus. Žymi figūra sieninės tapybos srityje buvo *Dominykas Kulakauskas* (Kulakovskis, 1791–1847 m.). Studijavo architektūrą, 1818–1821 metais – tapybą pas J. Rustemą. Aktyviai dalyvavo 1820 m. parodoje. 1821–1824 metais dirbo Vilniaus universiteto architekto padėjėju. Prižiūrėjo mokyklų statybą Kaune, Kražiuose, Joniškėlyje, Naugarduke, Bobruiske, kitose vietose. 1828 m. gavo meno kandidato laipsnį.

D. Kulakauskas kūrė dekoracijas, dekoravo interjerus. 1819 ir 1820 metais parengė Vilniaus iliuminacijoms transparantus, „triumfo vartus", piramides, kolonas. Ištapė daug interjerų – kesonais su rozetėmis, frizais, stilizuotais augaliniais motyvais. Dekoravo Universiteto mineralogijos kabinetą (dab. Profesorių skaitykla), 1823 m. ištapė rektoriaus ir keleto profesorių butus.

Kai kuriose turtingesnėse bažnyčiose buvo *vitražų*. Vilniaus Dominikonų bažnyčios apsidės galinės sienos viršutiniame lange XVIII a. pabaigoje–XIX a. pradžioje įstatytas plono stiklo vitražas „Marija Rožančinė". Simetriškoje kompozicijoje vaizduojama soste sėdinti Marija su kūdikiu, abipus jos klūpantys vienuolis ir vienuolė. Vaizdas kompaktiškas, išraiškingo siluetinio piešinio. Koloritas intensyvus, su aktyviais raudonų ir geltonų spalvų plėmais. Šviesus melsvas fonas padalytas kvadratėliais su rozetėmis.

Tuo pat metu tapo populiarūs miniatiūriniai, ant langų pakabinami vitražėliai –

Marija Rožančinė. Vitražas Vilniaus Dominikonų bažnyčioje. XVIII a. pab.–XIX a. pr.

šventųjų paveikslai. Jie, kaip ir didieji vitražai, buvo kuriami vietos meistrų arba atvežami iš užsienio.

Teatro dailė

XVIII a. paskutiniajame ketvirtyje Lietuvos teatro gyvenime buvo daug pakitimų. Neteko reikšmės mokyklų, labai suklestėjo, vėliau ėmė smukti dvarų teatrai. Įsikūrė Vilniaus miesto viešasis teatras. Išplito skrajojančios trupės, kurių branduolį sudarė dvarų teatrų auklėtiniai. Lietuvos teatruose buvo įsigalėjusi lenkų kalba, tačiau taikymasis prie vietinių sąlygų ir trupėse dirbę užsieniečiai (italai, vokiečiai, prancūzai) suformavo savitą, nepanašų į lenkiškąjį teatro meną.

Lietuvos dailininkų darbai negalėjo prilygti Peterburgo, Varšuvos ar kitų turtingų užsienio teatrų scenovaizdžiams. Dailininko figūra teatre tapo lyg ir solidesnė, tačiau galimybės po senovei buvo ribotos. Spektakliams užsakinėtos tik pavienės dekoracijos, retkarčiais kostiumai, butaforija, rekvizitas. Tik išimtiniais atvejais dailininkas galėdavo kontroliuoti savo projektų vykdymą. Jis daugiau vadovaudavo dekoracijų (senų) montažui, galbūt padėdavo apmąstyti spektaklio visumą, mizanscenas.

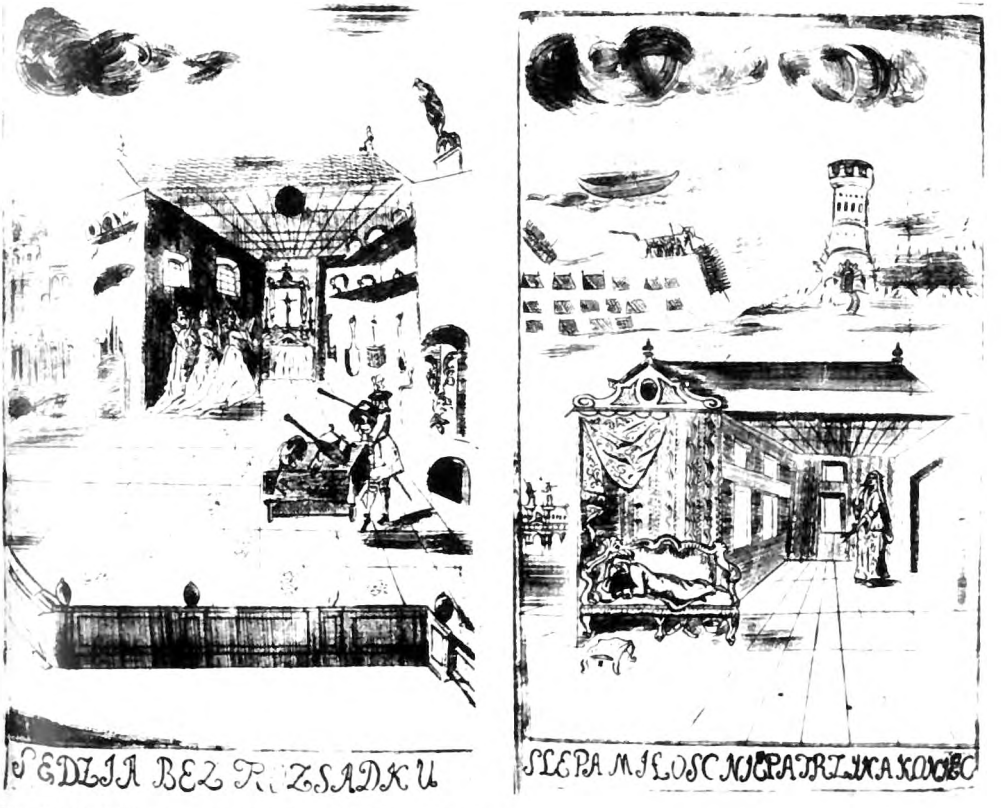
Tuo metu pradėjo formuotis pirmoji vietinių teatro dailininkų plejada – dau-

Uršulės Radvilienės teatro scenovaizdis. XVIII a. pab.

giausia iš Vilniaus universiteto dailės katedrų auklėtinių. Vietiniai dailininkai, kaip ir kiti teatro entuziastai, mokėsi iš gastroliuojančių trupių, ypač iš italų, vokiečių. Pastarųjų spektaklių apipavidalinimas būdavo kuklus, bet dažnai atspindėdavo naujausius teatro dailės pasiekimus. Laikotarpio pradžios dekoracijose vyravo kosmopolitinis standartas: tapytos bronzinio rudo kolorito uždangos, menkai nusakančios spektaklio vietą ar laiką. Spalva scenoje neturėjo jokios meninės funkcijos. Buvo negalima pasinaudoti ir įdomesniais šviesos efektais, nes sceną apšviesdavo tik palei rampą išrikiuotų žvakių ar lempučių eilė. Atsižvelgdami į silpną šviesą dailininkai tapyboje naudodavo ryškesnius kontrastus. Lietuvoje, kaip ir kitose Europos šalyse, inscenizacija daugiau buvo ne meninė, bet techninė, dailininko individualybė niveliuojama.

XVIII a. pabaigoje LDK žymių pareigūnų dvarų teatruose vaidybos ir dailės lygis pakilo. Dauguma teatrų bazavosi patogiose susisiekti vietose Vilniuje ir Baltarusijoje.

Pirmąjį teatrą, gyvavusį 1746–1809 metais (su pertraukomis) Nesvyžiuje įkūrė didžiojo etmono Mykolo Kazimiero Radvilos žmona Uršulė[108]. Lietuvos didysis etmonas Mykolas Kazimieras Oginskis, rašęs operų libretus ir muziką, įsteigė teatrą Slonime (1764–1784 m.); Lietuvos paiždininkis A. Tyzenhauzas – Gardine (prieš 1765–1785 m.); Lietuvos kancleris Aleksandras Sapiega – teatrus Ružanuo-



Uršulės Radvilienės teatro scenovaizdžiai. XVIII a. pab.

se (apie 1780–1791 m.), Derečine (1765–1791 m.), Želvoje (iki 1826 m.); Vincas Tiškevičius – teatrą Svisločėje (XVIII a. pab.–XIX a. pr.); Vilniaus vyskupo I. Masalskio rūmuose Verkiuose teatrą įrengė ir jam vadovavo maršalka Stanislovas Jasinskis. Visi šie teatrai buvo prieinami tik aukštuomenei. Seimelių, tribunolų bei kitų suvažiavimų metu į teatrą buvo kviečiami atvykę bajorai.

Teatrams vadovavo, o kartais ir svarbesnius vaidmenis atlikdavo menininkai, kviesti iš Italijos, Prancūzijos, Vokietijos, Lenkijos. Jie patardavo aktoriams ir dailininkams, pamokydavo gabesnį baudžiavinio kaimo jaunimą. Prie Radvilų ir Tyzenhauzo teatrų veikė mokyklos, rengusios dvarų teatrams aktorius, muzikantus, operos solistus bei choristus, baleto šokėjus. A. Tyzenhauzui pavyko suburti stiprią baleto trupę, šokusią ne tik Lietuvoje, bet ir įvairiose Europos šalyse, pasirodžiusią karaliui Varšuvoje. Kas buvo trupės dailininkas, kol kas neišaiškinta.

Dvarų teatruose buvo statomi dramos, operos, baleto spektakliai. Žanras dekoracijoms nedarė įtakos. Skyrėsi tik barokinių, klasicistinių ir romantinių veikalų apipavidalinimas. Mėgstamiausi buvo operos ir baleto žanrai, baletinių intarpų būdavo netgi dramose bei komedijose.

Dekoracijos spektakliams dažnai buvo užsakomos svetur. Vidurio Europos teatrus Vienos dirbtuvės aprūpindavo dekoracijomis, Berlyno – rekvizitu. Papuošalus, aksesuarus, kai ką iš butaforijos pagamindavo ir Vilniaus meistrai. Lietuvoje tuo metu nebuvo profesionalių teatro dailininkų. Tipines, įvairiems spektakliams skirtas dekoracijas tapė dvarų dailininkai portretistai, iš Vilniaus pakviesti tapytojai. Tokios dekoracijos, tapytos ant popieriaus ar drobės ir primenančios špalerius, kabėdavo scenoje, stovėdavo užtemptos ant rėmo. Vaizduodavo į gilumą tolstančią aikštę, sodą, karo stovyklą ir pan. Šios tipinės, stacionarios dekoracijos pagyvindavo sceną, sudarydavo foną aktoriui, tačiau spektaklio meniškumo neskatino. Neveiksmingos buvo ir retkarčiais naudotos simultaninės dekoracijos, kai vienu metu scenoje stovėdavo keli vaizdai (kambarys, tvirtovės mūras, miestas), o veiksmo vietų kaitą nurodydavo aktoriai, pereidami nuo vienos dekoracijos prie kitos.

XIX a. pirmajame dešimtmetyje pasirodė pirmosios kulisinės ir kulisinės arkinės dekoracijos. Keletu kulisų arba kulisų–arkų su tapytais medžiais buvo kuriama tolstančio peizažo iliuzija. Ir vienas, ir kitas dekoracijas buvo galima įvairiai grupuoti ir tuo pagyvinti scenovaizdžius. Beveik tuo pačiu metu scenoje atsirado paviljonas, kuriuo įtikinamiau buvo perteikiama interjero erdvė. Jį sudarydavo trys sienos, kartais ir lubos. Kulisinės bei paviljoninės dekoracijos įgalino naujai organizuoti scenos erdvę.

Didelį poveikį publikai darė neįprasti sceniniai efektai. Techninėmis galimybėmis garsėjo M. K. Oginskio Slonimo teatras. Jo scena buvo skersai padalyta į dvi dalis. Užpakalinė dalis prireikus buvo užtvindoma vandeniu, leidžiamu vamzdžiais iš tvenkinio, ir tame baseine galėdavo plaukioti laiveliai. Jei spektaklyje vykdavo mūšis, žygiuodavo kariuomenė, giluminė dalis būdavo išklojama storomis keraminėmis plokštėmis, atsiverdavo už scenos buvę didžiuliai vartai ir pro juos įsiveržiančiai raiteliai (analogiški efektai naudoti Vienos teatre). Oginskių teatre galėjo dirbti Antano Smuglevičiaus mokinys dailininkas Antanas Samuelis Dombrovskis[109] (1774–1838 m.), minimi J. Rustemas, J. Peška[110].

Sprendžiant iš rašytinių šaltinių, originalios, konkrečiam spektakliui skirtos dekoracijos evoliucionavo panašiai kaip tapyba. XVIII a. pabaigos dvarų teatrų scenovaizdžiuose dar buvo barokinio

puošnumo, dinamiško plastinio ritmo, gilių šešėlių. Palaipsniui juos keitė saikingesnės klasicistinės dekoracijos, bylojusios apie harmoniją ir skaidrius nežemiškus jausmus, idealizavusios ir siejusios ją su šiandiena. Kartu buvo statomi ir tautiški–liaudiški spektakliai. Antai Radvilų Nesvyžiaus teatre 1784 m. buvo vaidinama opera „Agotėlė“, kuriai libretą parašė Motiejus Radvila, muziką – Jonas Dovydas Holandas (Holland). Klasicistinių scenovaizdžių piešinys būdavo matematiškai išprotautas, ieškota kompozicijos pusiausvyros, net gyvos gamtos vaizdai tapyti prisilaikant simetrijos. Spalvos buvo pasyvios, tapyba artima monochrominei. Baldų ir rekvizito neturėjo būti daug, nes aktoriai vaidindavo stovėdami.

Laikui bėgant išgalvotus peizažus ir kitus vaizdus pakeitė tikroviškesni, emociškai įtaigesni. Spektakliai praturtėjo kiekybiškai: veiksmo eigoje vieną dekoraciją keisdavo kita, aktoriai persivilkdavo kostiumus. Tačiau naujovės veržėsi tik į operą ir baletą. Dramos spektakliuose, kaip ir laikotarpio pradžioje, stovėdavo (kabėdavo) vienintelė dekoracija. Naujam pastatymui užsakydavo vieną, rečiau du scenovaizdžius, o spragas užpildydavo senų spektaklių uždangomis. Aišku, kad bendras spektaklio apipavidalinimas negalėjo būti nuoseklaus stiliaus.

Kostiumai dvarų teatruose buvo siuvami. Dailininkai norėdavo, bet dažnai nepajėgdavo laikytis istorinio tikslumo. Klasicizmo įsigalėjimo laikotarpiu buvo priimta sekti antikiniu kostiumu, derinant jį su savo laiko madomis. XVIII a. pabaigoje – XIX a. pradžioje sustiprėjus žanrų diferenciacijai, jau imta atsižvelgti – operai, baletui ar komedijai skiriamas kostiumas. Labiausiai pakito baleto drabužiai, aktoriai pradėjo vilkėti kūno plastiką išryškinantį triko.

Atrodo, kad šį tą reiškė ir kostiumo spalva[111]. Juodus ir baltus rūbus vilkėdavo svarbesnių vaidmenų atlikėjai, kitais atvejais – antagonistiniai herojai. Kai minėtų kontrastingų spalvų kostiumus vilkėdavo spektaklio statistai, tai užtikrindavo įspūdingą reginį, sąlyginio teatro tradicijų tąsą. 1809 m. J. Franko Vilniuje pastatytoje J. Haidno (Haydn) oratorijoje „Pasaulio sutvėrimas“ choro dainininkai buvo aprengti juodai, dainininkės – baltai[112].

Laikotarpio pradžioje žymesnių spektaklių scenovaizdžius kūrė iš užsienio kviesti dailininkai. Prancūzas *Silvestras de Miris* (Silvestre de Mirys, Miris) efektingai išdekoravo Balstogės dvaro teatrą ir sukūrė jam uždangą. Vėliau ši brangi uždanga, vaizdavusi mitologines scenas, žydų pirklių supjaustyta į keturias dalis ir išsiųsta į Angliją[113]. Tarpe vietinių dailininkų buvo žinomas *Konstantinas Otoselskis* (apie 1739–1809 m.). Kūrybinę karjerą jis pradėjo Vilniuje. 1764 m. Vilniaus valdybos užsakymu nutapė vyskupo I. Masalskio portretą ir dekoracijas jo ingresui, sukūrė dekoracijas Stanislovo Augusto karūnavimui. Apie 1780 m. atvyko į Nesvyžių pas Radvilas, čia tapė teatro ir įvairių švenčių dekoracijas, kūrė karnavalams kostiumus, padėdavo organizuoti iliuminacijas. K. Otoselskis sukūrė uždangas ir kostiumus operai „Agotėlė“ (juose turėjo būti vietinio folkloro elementų), apipavidalino baletą „Orfėjas ir Euridikė“. Pastarasis buvo pastatytas 1785 m. karaliaus Stanislovo Augusto atvykimo proga; jį mačiusieji tvirtino, kad „dekoracijos ir kostiumai buvo nuostabūs“[114]. Tapytų uždangų fone scenos viduryje stovėjo išradingai nušviestas karaliaus biustas su saulės varsomis žėrinčiu laurų vainiku ant galvos; prie biusto šokėjos klojo gėles, degino smilkalus. Iš Radvilų teatro K. Otoselskis persikėlė pas Sapiegas, o 1793 m. grįžo į Vilnių. Tapė interjerus, 1796–1802 metais kūrė scenovaizdžius Vilniaus viešajam teatrui ir ilgesnį laiką gastroliavusioms trupėms.

Teatro dailę gerai išmanė *Jonas Rustemas*, 1793 m. ar kiek anksčiau atvykęs į

Lietuvą (jo mokytojas Ž. P. Norblenas kurdavo scenovaizdžius dvaro teatrui). J. Rustemas dirbo Slonimo teatre, vėliau apipavidalino kai kuriuos Vilniaus viešojo teatro pastatymus, dalyvaudavo mėgėjiškuose spektakliuose. Konsultuodavo jaunesniuosius kolegas, kai šie gaudavo kurti naujas dekoracijas. Garsėjo kaip scenovaizdžių meistras, išradingai projektuodavo kostiumus ir atrinkdavo atributiką. J. Rustemas skatino klasicizmą teatro tapyboje, suprato, kad alegoriniai siužetai turi būti vaidinami atitinkamoje aplinkoje. Norėdamas tiksliau restauruoti praeitį tapytojas studijuodavo didikų rinkinių graviūras, kitokią prieinamą medžiagą. Tačiau spektakliuose dažnai tekdavo ieškoti kompromiso – graikiškas šventyklas ir chitonus keisti panašesne vietine architektūra bei apranga. Žinių apie šią J. Rustemo veiklą nėra daug. Atrodo, kad profesorius darbą teatre vertino kaip laisvalaikio pramogą: ne tik dekoracijas projektuodavo, bet ir mielai pavaidindavo, padėdavo mizanscenuoti. Mėgo dalyvauti miesto šventėse, pats jas ruošdavo. Anuomet Vilniaus maskaradai garsėjo Europoje, o J. Rustemas buvo aktyviausias ir žymiausias maskaradinių kostiumų specialistas.

1794 m. į Lietuvą atvykęs *Juozapas Peška* taipogi dirbo dvarų teatruose, tačiau išsamesnės informacijos apie tai nėra.

Smunkantis baudžiavinis dvarų ūkis bei valstybinis persitvarkymas pakirto dvarų teatrų veiklą. Galutinai ją sužlugdė Napoleono invazija. Teatrų patalpomis kurį laiką dar naudojosi skrajojančios ir gastroliuojančios Vilniaus, Gardino, kitos trupės. Dvarų teatrų auklėtiniai išsibarstė po Vilniaus ir Gardino teatrus, papildė skrajojančias trupes.

Vilniaus miesto viešasis teatras buvo įkurtas ir gyvavo žymiai sudėtingesnėmis sąlygomis nei dvarų teatrai. Pažangioji miesto visuomenė į jį dėjo daug vilčių. Janas Čečiotas (Czeczot), Ignacijus Chodzka (Chodźko) ir kiti rėmė jį spaudoje, teatrą palaikė ir tuometinis Vilniaus gubernatorius Michailas Kutuzovas. Bet finansais padėjo labai nedaug kas. Aktyviausiai šį teatrą lankė Universiteto akademinis jaunimas, inteligentija. Vilniaus miesto viešąjį teatrą 1785 metų pradžioje įkūrė *Vaitiekus Boguslavskis* (Wojciech Bogusławski, 1757–1829 m.). Jis gerai orientavosi teatro mene: režisavo, vaidino, dainavo, vertė pjeses bei operų libretus iš italų ir kitų kalbų; nusimanė dailėje – domėjosi tapyba, kolekcionavo paveikslus ir grafikos darbus, pats neblogai piešė. V. Boguslavskis įsikūrė Oskierkų rūmuose netoli miesto vartų (dab. Vilniaus g. 39/6), kur buvo nedidelė scena. Su miesto valdyba sudarė sutartį statyti komedijas, tačiau greitai savo iniciatyva praplėtė repertuarą, ėmėsi operų. Vilniuje užmezgė ryšius su rusų teatralais, iš Peterburgo atsikvietė įžymius baleto šokėjus Kaseli (Caselli) ir Simoneti (Simonetti), atnaujino savo trupę vietinėmis jėgomis, ėmė kaupti dekoracijas ir garderobą. Pirmuoju V. Boguslavskio dailininku Vilniuje buvo K. Otoselskis, apipavidalinęs J. Stefanio (Stefani) „Krokuviečius ir kalniečius", kitus spektaklius. V. Boguslavskio biografijoje minima, kad jis bendradarbiavo ir su dailininku A. Smuglevičiumi – 1793–1804 metais Varšuvoje, nuo 1804 metų Vilniuje.

Antanas Smuglevičius (Šmuglevičius, 1740–1810 m.), atvykęs į Vilnių, čia gyveno ir dirbo iki mirties. Dailės mokėsi pas tėvą Luką ir dėdę Simoną Čechavičių. Drauge su tėvu ar pats vienas dekoravo įvairius visuomeninius interjerus Lenkijoje. 1775–1783 metais bendradarbiavo su architektu K. Spampaniu, dekoruodamas Ščorsų ir Radzivilimontų rūmus. 1782–1784 metais dirbo Lenkijos teatruose, tapė kulisines dekoracijas. Atvykęs į Vilnių kūrė scenovaizdžius ne tik V. Boguslavskio, bet ir kitiems teatrams, atlikdavo V. Boguslavskio užsakymus Varšuvos, Lvovo, Ka-

bičiaus teatrų pastatymams. Pirmosios A. Smuglevičiaus Vilniaus laikotarpio dekoracijos buvo klasicistinės, simetriškų kompozicijų, vėliau – su ankstyvojo romantizmo bruožais. Garsėjo jo scenovaizdžiai V. A. Mocarto (Mozart) operai „Užburtoji fleita“ (1802 m.) – audros ir stebuklų romantiškos scenos. Neliko nepastebėta A. Saljerio (Salieri) „Palmyra“ – „visai naujas, sąmoningai parinktas garderobas, kvapą gniaužiančios dekoracijos (...), kostiumai iš persiško ir indiško atlaso...“[115], L. Cherubinio (Cherubini) opera „Dvi nerimo dienos, arba Paryžiaus vandenvežys“ (1806 m.).

Vilniaus universiteto bibliotekoje yra A. Smuglevičiaus paviljoninės dekoracijos eskizas (1806 m.). Jame vaizduojamas sunkių plastinių masių viduramžių pilies interjeras, viršuje užsibaigiantis kupolo būgnu. Pusapvalę mūro sieną skaido penkios arkos ir įėjimo angos po jomis. Kupolinėje dalyje tarp plačių nišų iškirstos ovalios angos. Scenovaizdžio simetrijai pabrėžti vėliau įklijuotas masyvus stulpas. Įėjimo ir kupolo angose buvo numatyta įrengti apšvietimą, papildantį rampos šviesą. Turėjo susidaryti „tikros“, stipriai nušviestos architektūros iliuzija. Eskizas nulietas akvarele, juosvais, gelsvais ir rausvais tonais. Šviesos ir gilūs šešėliai atgaivina rūstų statinį, suardo jo monotoniją.

Kiek silpnesni du A. Smuglevičiaus projektai nežinomiems veikalams, esantys Lenkijos muziejuose (VNM, KNM): gal tai scenovaizdžiai L. Cherubinio operai „Lodaiskas“, kurią 1810 m. statė J. Frankas. Viename vaizduojamas kalnuotas peizažas su palmėmis ir keturios simetriškai sustatytos, skliautą laikančios kolonos. Centrinėje arkoje soste sėdi valdovas, jam iš dešinės – pagarbiai palinkusi figūra. Scenovaizdis perkrautas sunkiais tūriais, ankštas. Antroji dekoracija erdvesnė, jos stilis-

Antanas Smuglevičius. Scenovaizdis V. A. Mocarto „Užburtajai fleitai“. 1802

tika dvelkia ankstyvuoju romantizmu. Asimetriška kompozicija vaizduojamos uolos ir egzotiški medžiai, gilumoje – aukštas kuprotas tiltas, viršuje – minkšti besvoriai debesėliai. Scenos erdvumą nurodo ne tik keli planai, bet ir keturios įvairiose aikštelės vietose esančios figūros.

1790 m. suirus Varšuvos teatrui, karalius pasikvietė į Varšuvą vilniškę trupę. Tuo tarpu Vilniaus teatrinį gyvenimą keletą metų sudarė tik sezoninės gastrolės, nors kai kurios trupės užsibūdavo mieste ir ištisus metus. Kadangi žiūrovų ratas nebuvo platus, gastroliuojantys kolektyvai turėdavo dažnai keisti spektaklius. Skubos darbas kenkė spektaklių meniniam lygiui. 1795 m. į Vilnių atvyko *Dominykas Moravskis* (1761–1801 m.). Jo trupė vaidino Oskierkų rūmuose ir tuo pat metu nuomojo Dominyko Radvilos rūmus bei oficiną, buvusius Trakų ir Vilniaus gatvių kampe (dab. Vilniaus g. 41); 1796 m. jo iniciatyva namas suremontuotas ir pertvarkytas į teatrą. Naujose patalpose buvo didelė scena ir operai tinkama salė (1000 vietų). Oskierkų patalpos liko gastroliniams spektakliams. Jau pirmojo sezono metu D. Moravskis pastatė 14 operų (1798–1799 m.). Trupės meniniam lygiui ir jos ryšių su visuomene plėtimui didelę įtaką turėjo D. Moravskio žmona, vilnietė *Marija Moravska* (Korwel-Morawska). Jos aktyvi veikla datuojama 1791–1823 metais – nuostabaus grožio moteris, gabi aktorė, energinga organizatorė. 1801 m. mirus vyrui, ji ėmėsi vadovauti teatrui. Išplėtė repertuarą, įtraukė F. Šilerio (Schiller) ir kitų romantikų veikalus. Ieškodavo spektakliams mecenatų. Antai, maršalka Bžostovskis gavo pastatyti savo kūrybos dramą „Riteris Gulbė“, tačiau turėjo parūpinti kostiumus ir apmokėti dekoracijas.

Pirmiesiems D. Moravskio teatro spektakliams dekoracijas rengė K. Otoselskis. Šiame teatre buvo ir jo uždanga, vaizdavusi besimaudančią Dianą su nimfomis, D. Moravskio perpirkta iš Sapiegų teatro. M. Moravska dekoracijas retkarčiais užsakydavo A. Smuglevičiui (minėtoms operoms „Palmyra“, „Užburtoji fleita“), tačiau dažniau tenkinosi senomis uždangomis. Profesorius J. Lelevelis laiškuose broliui aštriai kritikavo spektaklius (nenurodydamas pavadinimų): „Dekoracijos niekam tikusios ir netinkamas apšvietimas, dažniausiai apšviečiama a jour, todėl dekoracijos turi būti tapomos ant vaškinio popieriaus; aktoriui atsistojus, teatro viduryje jo nematyti, nes tamsu. Jei blogos dekoracijos būtų geriau apšviečiamos, tikriausiai jos geriau atrodytų. Tačiau, reikia pridurti, ponia antreprenerė menkai tuo rūpinasi. Kostiumų atžvilgiu irgi nereikli, pakanka prisiminti, kad praeito antradienio nutrauktame spektaklyje žyniai buvo aprengti burkomis, o vyriausias žynys ant baltos albos tarsi kunigas vilkėjo paltą, anaiptol nepasižymintį baltumu. Moterų kostiumai taip pat ne rinktiniai, vyrų – kiek geresni, o kai kurie net visai geri. Tą patį galima pasakyti ir apie kitų veikalų kostiumus“[116]. Žinoma, teatre įsitvirtinusi M. Moravska pirmiausia rūpinosi pigiau atsiėjusia vaidyba. Kita vertus, prabangiuose Vienos ir Varšuvos teatruose buvojęs J. Lelevelis galėjo kelti per daug maksimalistinius reikalavimus.

1805 m. M. Moravskos teatrą (su dekoracijomis, garderobu, kitais turtais) nupirko buvęs trupės aktorius *Motiejus Kažinskis* (Maciej Każyński, 1767–1823 m.). Jis užmezgė ryšius su Labdarių draugija, kurios koncertus ir operų pastatymus organizuodavo prof. J. Frankas, taipogi su Igno Tiškevičiaus saviveikline grupe (jai priklausė ir J. Rustemas). Abiejų remiamas nupirko Dominyko Radvilos teatro rūmus, atnaujino jų interjerą ir eksterjerą, pagerino apšvietimą. Jo pakviestas *Antanas Glovackis* (apie 1750–1811 m.), dirbęs dvarų teatruose, rengęs iliuminacijas ir tapęs interjerus, atnaujino seną-

sias dekoracijas. Apie jas ir originalius jo scenovaizdžius nieko nežinoma. A. Glovackiui ar jo aplinkos dailininkams galėtų priklausyti XIX a. pradžios klasicistinio rūmų paviljono eskizas (VUB), lengva kontūrine linija nužymėtas interjeras, stilistika primenantis Džakomo Batistos Pironezio (Giambatista Pironesi) graviūras.

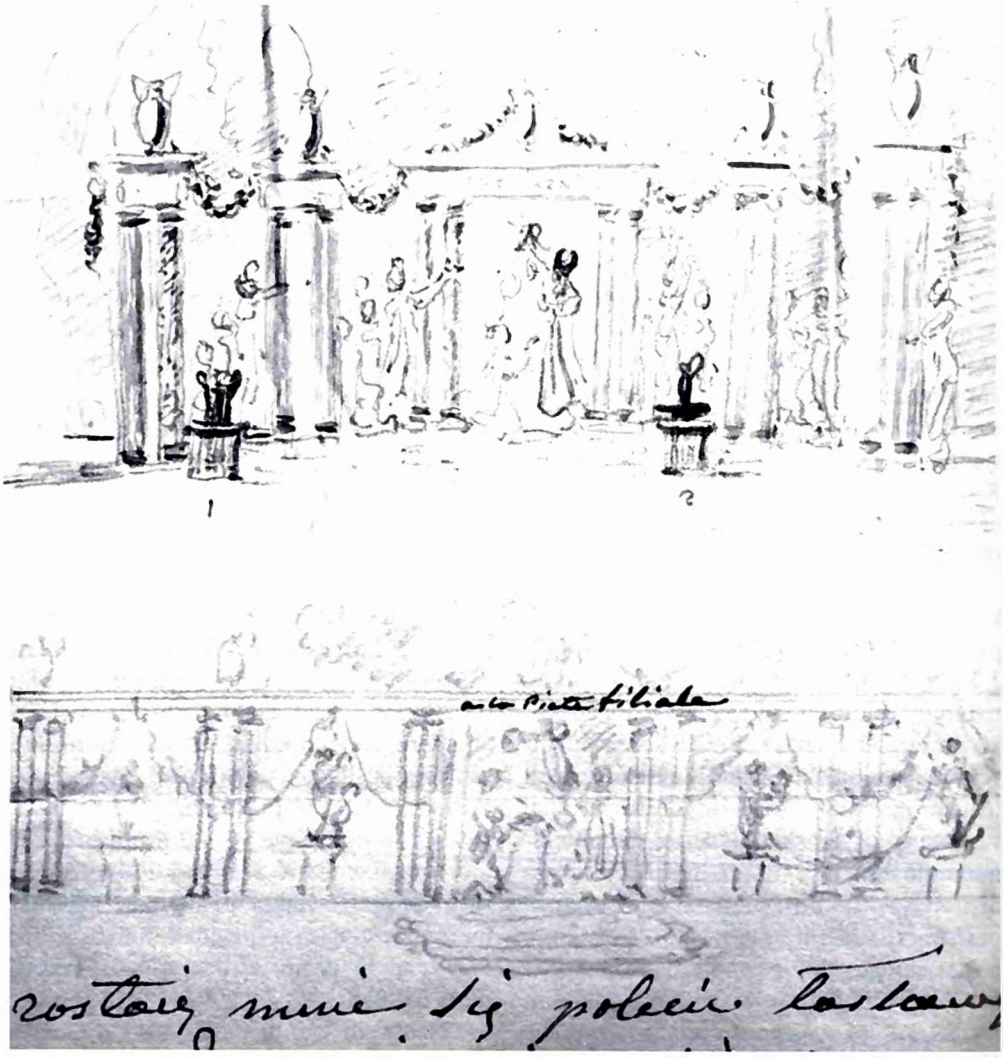
Naujiems operos ir dramos pastatymams dekoracijas kūrė A. Smuglevičius. 1810 m. pavasarį M. Kažinskio teatre J. Frankas pastatė N. Cingarelio (Zingarelli) operą „Romeo ir Džiuljeta", kurioje Džiuljetos partiją dainavo profesoriaus žmona Kristina Gerhardi-Frankienė. Dekoracijas (3 vaizdus) sukūrė A. Glovackis, kostiumų siuvimui vadovavo patys Frankai.

Baigdamas 1810 m. sezoną M. Kažinskis pasiskelbė bankrutuojąs, paleido trupę. Bedarbių aktorių prašymu prof. J. Frankas ir M. K. Oginskis nutarė įsteigti Lietuvių tautos teatrą[117]. M. K. Oginskis jam pasiūlė savo namus Rūdninkų gatvėje. Tačiau šią savalaikę idėją sužlugdė į teatrinį gyvenimą grįžusi M. Moravska. Ji surinko M. Kažinskio aktorius, metams išnuomojo Rotušės rūmus ir pradėjo organizuoti spektaklius. Dabar jau visokeriopai rūpinosi jų meniniu lygiu. Pirmajam pastatymui naujoje scenoje, istorinei dramai „Karolis Didysis ir Vitkindas" dekoracijas sukūrė *Juozapas Hilaris Glovackis* (1789–1858 m.), globojamas savo profesoriaus J. Rustemo. Butaforiją ir šarvus gamino meistras Šiola (Szolla), kostiumus tvarkė pati M. Moravska. Vieninteliai kostiumai ir buvo sukritikuoti „Kuryer Litewski" korespondento (kaip puošnūs, bet netikusiai parinkti), nors patį spektaklį kritikas įvertino palankiai[118].

Metus pasigydęs užsienyje M. Kažinskis organizavo naują trupę. Šiuokart repertuarą ir finansus ėmėsi kontroliuoti aktorių kolektyvas, buvo sudaryta teatro akcinė bendrovė su direkcija priešakyje. Permainų išties reikėjo, teatro padėtis buvo apgailėtina. Apie tai byloja iškalbingos pastabos anuometinėje spaudoje: „Dekoracijų nedaug, ir tų dauguma senos, išsitrynę ir taip apleistos, kad vidury veiksmo keičiant sceną dulkės nuo judančios uždangos išsisklaido po visą teatrą, publika ir aktoriai pradeda kosėti"...[119] „ Didelis šio teatro dekoracijų trūkumas yra tai, kad tokio skirtingo pobūdžio įvykiai viename ir tame pačiame kambaryje (...). Apskritai publika nudžiugo matydama, kad dauguma spektaklio veikėjų vilki naujais drabužiais ir nepastebėdama tų pilkų kariškų mundurų, kurie iki atvykstant Boguslavskiui taip bjaurodavo Rytų valdovus..."[120].

Direkcija ėmėsi atnaujinti teatrą. J. H. Glovackiui buvo pavesta Vakarų pavyzdžiu ištapyti ložes, restauruoti išsitrynusias, išblukusias dekoracijas. Teatrą parėmė kai kurie didikai: Mykolas ir Marija Tiškevičiai padovanojo daug įvairiastilių detalių scenovaizdžiams, atlasinių drabužių, šermuonėlio kailių, stručio plunksnų, aksomo ir šilko, juvelyrinių papuošalų su briliantų imitacijomis ir pan.[121]. Tačiau karas su Napoleonu, vėliau studentų demonstracijos teatro kieme ir Filaretų byla sutrikdė teatro veiklą, jo augimą. Spektaklių meninis lygis (apipavidalinimo kokybė) taip ir nepagerėjo iki pat teatro perkėlimo į Rotušę.

Nestabili trupių padėtis ir nuolatinis lėšų taupymas smukdė teatro meną, tačiau entuziastų (neretai dirbusių veltui) dėka permainos jame vyko. XIX a. 2–3-ame dešimtmečiuose romantizmas praturtino sceną naujais siužetais ir vaizdais. Dailininkai mėgavosi gotikos, rytietiškų kraštų, liaudies buities motyvais. Klasicistinę tvarką keitė asimetrinės, neramios, dramatiškos, ekspresyvaus piešinio kompozicijos. Aktyvėjo spalvos, įvairėjo paletė. Dailininkai pradėjo tapyti klijiniais dažais, susirado umbrą, ochrą, ultramariną, kitas anksčiau nevertintas spalvas. Tapyboje suaktyvinti kontrastai, šviesokaita. Romantiniame sce-



Jonas Rustemas. Šeimyninių pokylių scenovaizdžio eskizai

novaizdyje jau siekta nuotaikos, identiškos veikalo krypčiai. Vis dažniau buvo statomos kulisinės ir paviljoninės dekoracijos. Pažymėtina, kad 1827 m. afišose imta skelbti dekoracijų autorius.

Aktyviai teatro gyvenime tebedalyvavo J. Rustemas, ir toliau daug jėgų skyręs miesto švenčių apipavidalinimui – iliuminavimui, pastatų puošybai. Labai mėgo kurti gyvuosius paveikslus, scenines šaradas, daryti marionetes. Daug entuziazmo ir išradingumo parodydavo uždarų šeimyninių pokylių metu viešėdamas kokio draugo ar darbdavio namuose. Tokiems atvejams dailininkas buvo sumanęs universalų scenovaizdį iš kelių suporintų kolonų ir jas jungusių girliandų. Dekoracijos gyvybiškumą turėjo palaikyti apšvietimo efektai ir ypatinga aktorių vieta joje, t.y. sudėtingas choristų bei solistų grupavimas į klasikines figūras. Ši vienadienė, menkam žiūrovų būriui skirta kūryba daugeliu požiū-

rių pranoko tuometinio teatro praktiką. J. Rustemo spektaklėliuose tobuliau naudotasi vaizduojamosiomis teatro galimybėmis, mėginta pritaikyti ritualinio teatro patirtį, siekta muzikos ir reginio jungties[122]. Galimas daiktas, kad analogišką teatro koncepciją dailininkas mėgino įdiegti ir profesionalesnėje scenoje, 1827 m. dekoruodamas K. Norinskio operą „Orfėjas ir Euridikė". Būta ir kitokio pobūdžio darbų, juose nugalėdavo žaismingoji J. Rustemo prigimtis. Antai 1827 XI 13 d. anonse Klingemano (Klingemann) melodramai „Mozė arba izraelitų perėjimas per Raudonąją jūrą" nurodoma: „Bus reprezentuojama Didžioji Istorinė Melodrama (...) su trimis naujomis dekoracijomis, prabangiu garderobu, Paveikslu ir didžiąja Apoteoze, padaryta pagal Universiteto profesoriaus Rustemo informaciją ir patarimus; publikai žadami kraują stingdantys vaizdai, iliustruojantys septynias nelaimes (...): sieros lietus, nesuvaldoma kruša, vandens pavertimas krauju, staigūs užtemimai, siaubingos oro audros ir pan."[123].

Romantines dekoracijas Vilniaus teatrui kūrė J. H. Glovackis ir Justinas Lizanderis – taip pat Universiteto Dailės skyriaus auklėtinis. Logikos nesukaustytas dailininkų estetinis mąstymas, jų pastangos įvaldyti perspektyvą ir iliuziškai perteikti erdvę padėjo sukurti emocionalius, įtikinamesnius scenovaizdžius. Šiomis savybėmis, atrodo, pasižymėjo ir J. H. Glovackio dekoracijos Dž. Rosinio (Rossini) operai „Tankredas" (1827 m.).

1831 m. teatras buvo uždarytas, tačiau rudenį caro valdžia leido vėl jį atidaryti, pareikalavusi papildomo repertuaro rusų kalba, afišų rusų ir lenkų kalbomis, sustiprinusi cenzūrą, salės priežiūrą. 1831 VIII 23 d. teatrui įsakyta persikelti į Rotušės salę. Nors teatro administratoriumi buvo paskirtas policmeisteris, o rusiška tvarka išliko iki pat teatro uždarymo 1863 m., Vilniaus publika nesijautė labai nuskriausta. Statytos lietuviškos tematikos dramos – A. Mickevičiaus, V. Kondratavičiaus, G. Puzinienės kūriniai, vilniečio kompozitoriaus S. Moniuškos operos bei operetės „Halka", „Beti", „Čigonai". Vilniuje dažnai gastroliuodavo rusų teatro meistrai, ilgesniam laikui atvyko Nezlobino trupė, stačiusi rusų klasiką. Caro valdžia, norėdama ekonomiškai sužlugdyti Vilniaus teatrą, 1835–1844 metais leido Vilhelmo Šmithofo (Szmidhoff) operos gastroles. Vokiečių teatras paviliojo geriausius vietinius aktorius, sudarė dramos trupę. Kita vertus, V. Šmithofo spektaklių lygis, jo dekoracijos, kostiumai, butaforija, apšvietimo gudrybės tapo sektinu pavyzdžiu vietiniams menininkams.

Po 1831 m. teatro dailėje atsirado nauji vardai. Tai buvo žinomi Lietuvoje tapytojai V. Dmachauskas, A. Žametas, A. Štrausas (Strauss) ir ne tokie garsūs arba mažiau susiję su teatru Erazmas Fabijauskas, Adomas Gluchovskis, Volancevičius, Krušinskis[124].

Vincentas Dmachauskas 1850–1854 metais tapė operų dekoracijas. Sukūrė mišką scenovaizdį operai „Halka", grotą ir jūros peizažą bei gotikinio vienuolyno interjerą G. Donicečio (Donizetti) „Favoritei", spalvotomis lemputėmis nušviestą sodą Dž. Rosinio (Rossini) operai „Italė Alžyre". Už pastarąjį pirmą kartą Vilniaus teatre dekoracijų dailininkas triukšmingais plojimais buvo iškviestas į sceną[125]. V. Dmachauskas rūpindavosi konkretizuoti dekoracijas, atsižvelgdamas į veikalo diktuojamas sąlygas. Daugumoje jų dominavo peizažas, stiliaus atžvilgiu artimas gamtos vaizdams molbertinėje dailininko tapyboje. Gal tik šviesos ir šešėlių kontrastai scenovaizdžiuose buvo ryškesni. V. Dmachauskas mokėjo pasinaudoti ir apšvietimo efektais – būtent „įvairiaspalvių šviesų bangos" labiausiai priblokšė „Italės Alžyre" žiūrovus.

Albertas Žametas-Žemaitis (1821–1877 m.), 1857 m. grįžęs iš Italijos, deko-

racijas kūrė akademistine romantine maniera. Dar tais pačiais metais Rotušės teatrui suprojektavo uždangą, kurioje buvo vaizduojama scena „Melpomenės apoteozė". Vėliau tapė dekoracijas operoms ir dramoms – A. E. Odineco „Barbora Radvilaitė" (prologo dekoracija, 1860 m.), E. Skribo (Scribe) „Andriana Lekuvrer", D. F. Obero (Auber) „Fenela" (1859 m.), A. Šachovskojaus „Dviejų vyrų žmona" ir kt. Vilniaus rusų teatre jis dalyvavo statant Č. Punji (Pugni) vienaveiksmį baletą, Ž. Ofenbacho (Offenbach) operą-farsą „Kornarinis Venecijos dožas" (naujos 4-ojo veiksmo dekoracijos, vaizdavusios Venecijos didikų rūmus), P. Grigorjevo muzikinę komediją „Bagdado kepėjas" (1867 m.), M. Kucholnikovo dramą „Markitantės". Ypatingo dėmesio susilaukė V. Belinio (Bellini) „Norma" (1861 m.). Jei tikėti apžvalgininku, dekoracijos buvo „nuostabios", „idealiai sistematizuotos puikiai išdėstant planus ir grupuojant atskiras dalis", „peizažai efektingi, erdvė skaidri"[126]. Netgi rezervuotai vertinant neišlepintų amžininkų nuomonę, aišku, kad A. Žametas perprato svarbiausius kulisinių dekoracijų privalumus, galimybę lipdyti vaizdą iš tam tikru ritmu paskirstytų jo fragmentų.

Aleksandras Štrausas (1834–1896 m.) gimė ir mirė Vilniuje. Dailės mokėsi Jono Moračinskio tapybos dirbtuvėje, vėliau Peterburgo dailės akademijoje. Ją baigęs nuo 1858 m. dirbo dailininku Vilniaus teatre. Sukūrė dekoracijas Dž. Verdi operai „Ernani" (1860 m.), S. Moniuškos „Halkos" 4-ajam veiksmui (2-ąjį darė K. Kulikauskas). Už scenovaizdį ir kostiumus K. M. Vėberio (von Weber) operai „Laisvasis šaulys" (1860 m.) ir F. Zupė (von Suppe) operai „Fatinika" (1880 m.) buvo plojimais kviečiamas į sceną. A. Štrausas rūbų parinkimu ir grimu netgi padėdavo aktoriams rasti personažo charakterį. Sėkmingai startavęs teatre, A. Štrausas vėliau neberasdavo jam laiko – 1863 m. Vilniuje įsteigęs savo fotoateljė, pasišventė fotografijos menui.

Keletą metų teatro dekoracijas tapė *Erazmas Fabijauskas* (1826–1892 m.). Baigęs Peterburgo dailės akademiją, atvyko į Vilnių, teatre pradėjo dirbti 1853 m. Sukūrė scenovaizdžius G. Donicečio (Donizetti) operai „Liučija di Lamermur" (1854 m.), operai „Halka" (1854 m.). Juos palankiai įvertino spektaklius matęs A. Remeris[127], o „Halkos" dekoracijų eskizai netgi buvo eksponuoti teatre. Po sukilimo E. Fabijauskas emigravo į Paryžių.

Literatūroje minima[128], kad klajojantiems teatrams dekoracijų eskizus kūrė dar vienas J. Rustemo mokinys – *Jonas Joteika* (1798–minimas iki 1840 m.).

Išliko keletas nežinomų autorių dekoracijų projektų (VUB). Viename jų vaizduojami orientalistinio stiliaus kulisai – kiek gruboko piešinio, paspalvinti akvarele. Piešinyje maurų stiliaus mečetė papuošta lietuviškomis renesansinėmis arkutėmis, sieną laiko kontraforsas su netikėta rytietiškų formų anga, erkerio konsolės primena vietines barokines konsoles. Matyt, dailininkas ieškojo kompromiso tarp rytietiškam siužetui deramos aplinkos ir vietinio žiūrovo skonio. Stilių samplaika plačiai praktikuota teatre.

Penktojo dešimtmečio pabaigoje scenovaizdžiuose įsigalėjo aiški eklektika. Išliko tipiškas rūmų interjero kulisinis eskizas (VUB). Jame vaizduojami laiptai su aštuoniakampėmis gotikinėmis kolonomis, vainikuotomis egiptietiško orderio kapiteliais: dešinioji jų laiko gotikinį skliautą, kairioji – renesansines lubų konstrukcijas. Sienos plokštumoje pažymėtos didžiulės smailai nuskliaustos durys ir „iškabinti" paveikslai, kairiau – ampyrinę triumfo arką primenantis židinys. Projektas kelių spalvų, tapytas tempera.

Amžiaus vidurio teatro dailė negalėjo pasigirti skaitlingais laimėjimais. Nesėkmių buvo kur kas daugiau ir jas lėmė ne talentų stoka, o objektyvios aplinkybės. Teatrai neturėjo gerų nuolatinių dekoracijų, drabužių

ir butaforijos. Taupumo sumetimais rekvizitą, aksesuarus, netgi rūbus nuomojo iš privačių asmenų. Dailininkas neturėjo menkiausios galimybės sukurti stilingą, konkrečiai situacijai taikytiną scenovaizdį. Kita vertus, niekas neskatino jo iniciatyvos – vargana alga atitiko tokį pat varganą dekoratoriaus statusą tuometiniame teatre.

XVIII a. paskutiniojo ketvirčio–XIX a. Lietuvos dekoracinis menas netapo ryškia pakopa teatro dailės istorijoje. Vystydamasi labai sunkiomis sąlygomis, vietinė teatro dailė vis dėlto perėmė pagrindines Europos dekoracinio meno kryptis bei naujoves, pritaikydama jas savo krašto kultūriniams poreikiams. Išliko tvirtas pagrindas tolesnei teatro dailės raidai.

ŠEŠTASIS SKYRIUS

SKULPTŪRA • *Dekoratyvinė skulptūra* • *Kamerinė skulptūra* • *Portretinė skulptūra* • *Bažnytinė skulptūra* • *Antkapiniai paminklai*

XIX a. pradžioje Lietuvos skulptūroje įsigalėjo klasicizmas. Čia ryškiau nei kitose dailės šakose klasicizmo principais interpretuota antika: aiškios kompaktiškos formos, uždari kontūrai, tikslus siluetas, kietas, detalus modeliavimas. Vaizdas buvo komponuojamas frontaliai, pusiausvyros principu, pabrėžiamas linijinis ritmas. Reljefinėje skulptūroje dinamiką pakeitė susikaupimas, sąmoningai suplokštintos kompozicijos, suglostyta faktūra. Dailininkai klasicistai mėgo gipsą, akmenį (granitą), terakotą, marmurą, drožė medį ir dažė jį baltai.

Klasicizmas ypač reiškėsi per portretinę skulptūrą ir dekoratyvinę lipdybą, tačiau grynojo stiliaus pavyzdžių išliko nedaug. Ilgą laiką jis taikėsi prie gilias šaknis Lietuvoje įleidusio vėlyvojo baroko. Tiesioginę rokoko įtaką patyrė dekoratyvioji ankstyvojo klasicizmo skulptūra. Vėliau nepasotinami dogmatiško stiliaus dailininkai ėmė atidžiau stebėti ir realistiškiau traktuoti jį kūriniuose.

XIX a. pradžioje skulptūra neteko ankstesnio populiarumo, kito jos sintezės su architektūra suvokimas. Baroko klestėjimo laikais skulptūra tarsi organizavo architektūrinės konstrukcijos plastiką arba siejosi su ja kontrasto principu. Brandaus klasicizmo skulptūra tapo savarankišku plastiniu pastato akcentu.

XIX a. 3-ajame dešimtmetyje Lietuvos skulptūroje atsirado romantizmo elementų, nors akivaizdžiau ši kryptis pasireiškė tik po 1832 metų. Romantinė skulptūra buvo judresnė, tapybiškesnė (skulptoriai naudojo „paslankias“ medžiagas, ypač molį), tačiau klasicizmo formos išliko, kartais net su baroko atspindžiais. Ir turinio atžvilgiu romantikai pratęsė klasicistų tradicijas, portretais ir švietėjiškų idėjų išraiška stengdamiesi susieti žmogų su jo epocha.

XVIII a. pabaigoje Lietuvos feodalai dar kviesdavosi užsieniečius skulptorius, vežDavo skulptūras iš svetur. Vėliau ryškiausi kūriniai gimė Skulptūros katedros profesorių ir jų auklėtinių dirbtuvėse. Šių dailininkų indėlis populiarinant vietinę skulptūrą buvo didelis.

Dekoratyvinė skulptūra

XVIII a. paskutiniame ketvirtyje buvo kuriama beveik vien dekoratyvinė skulptūra. Apvaliąja skulptūra bei reljefais puikavosi bažnyčios, didesni visuomeniniai pastatai, gyvenamieji pasiturinčių žmonių

namai, dvarų rūmai. Skulptūrinį dekorą projektuodavo daugiausia patys architektai.

Klasicistinių pastatų išorės architektūrą skaidė reguliarūs orderiniai elementai. Dekoras koncentruotas timpanuose, frizuose, durų ir langų apvaduose – pastato visumoje jis užėmė aiškiai apibrėžtas plokštumas. Klasicistinis dekoras – tai iš antikos nusižiūrėtos figūrinės kompozicijos ar pavienės figūros, groteskai, girliandos, vainikai, vazos; ryškiausi ornamentiniai motyvai – akanto, ąžuolo, lauro lapai, iš jų sudėliotos rozetės. Pastatų plokštumas puošusi lipdyba – neaukšto reljefo, lengva. Siužetiniai ir šiaip sudėtingesni motyvai komponuoti simetriškai, formos – ramiu ritmu, pasirinkus paprastesnį piešinį žiūrėta ornamento raporto. Interjero dekoras panašus į išorės apdailą, gal kiek subtilesnis, minkštesnis. Kambarių sienos ir lubos taip pat puoštos klasicistine maniera interpretuotais antikiniais ornamentais. Jie lieti iš stiuko arba gipso, faktūra panašūs į klasicistų pamėgtą baltąjį marmurą, vietomis paauksuoti.

XVIII a. 9-ajame dešimtmetyje architektūroje klasicizmas jau buvo įsigalėjęs, tuo tarpu dekoratyvinė skulptūra stiliaus atžvilgiu atsiliko, joje dar buvo vėlyvojo baroko, rokoko elementų. Šią situaciją vaizdžiai iliustruoja italo Tomo Rigio kūriniai. Skulptorius *Tomas Rigis* (Tomaso Righi, 1727–1802 m.) buvo dekoratyvinės vėlyvojo baroko skulptūros meistras, savo kūrinius taikęs prie klasicizmo architektūros. T. Rigis buvo Romos San Luko akademijos narys, kurį laiką jos profesorius. Į Vilnių atvyko pakviestas vyskupo I. Masalskio. 1784–1785 metais dekoratyvine barokine skulptūra jis puošė Verkių rūmus. Šioji neišliko, žinoma tik iš M. Januševičiaus Verkių rūmų akvarelės (1836 m., VUB RS), kurioje matyti, kad portiko frize būta reljefinės valstiečių grupės, vienas jų arė jaučiais. Daugiafigūrių kompozicijų būta ir rizalitų frizuose.

Vilniaus katedros fasado viršutinėje dalyje yra penki T. Rigio horeljefai iš apaštalų gyvenimo: „Šventosios Dvasios atsiuntimas“, „Luošio išgydymas“, „Šv. Petro pamokslas“, „Šv. Povilas, gydantis ligonį“, „Šv. Ananijaus ir šv. Safiro mirtis“. Reljefai kvadratinio formato, vidurinysis – pailgas stačiakampis. Jų erdvė užpildyta tirštai, figūros sukomponuotos keliais planais, kai kur yra gamtos, architektūros fragmentų. Figūros beveik natūralaus dydžio, jų veidai ir judesiai ekspresyviai iškalbingi. Iškilus reljefas artimas apvaliajai skulptūrai, todėl scenos išraiškingos esant bet kokiam apšvietimui. Vaizdai nesusilieja su fasadu, jų plastiniai tūriai jau klasicistiniu būdu pateikti priešprieša sienos plokštumai.

Svarbus Katedros išorės akcentas – frontono timpane esanti kompozicija „Nojaus auka“. Išgelbėtos šeimos auka Dievui vaizduojama architektūriniame trikampyje. Daugiafigūriame reljefe akcentuoti siluetai. Centre, kompozicijos ašyje, stovi aukuras su liepsnojančiu avinu. Abipus jo viename plane išdėstytos beveik dvigubai didesnės už natūralų dydį figūros. Toldamos nuo vidurio jos mažėja, jų reljefas darosi plokštesnis. Centrinės figūros apačioje susilieja su fonu, o viršuje nuo jo atsiplėšia, virsdamos apvaliomis formomis, judesiais ir gestais išreiškia labai stiprius dėkingumo ir džiaugsmo jausmus. Prasiskleidę antikiniai drabužiai, sunkios jų klostės bei apnuogintos kūnų dalys paryškina judesių ritmą, figūrų grožį, suteikia plastinio išraiškingumo. Ritminį grupių skaidymą kartoja medžiai, kartu sukonkretina veiksmo vietą.

Katedros priekinio fasado šonų nišose yra T. Rigio Mozės ir Abraomo, o centre, už portiko kolonų – keturių evangelistų statulos. Skulptūrų juosta praslenka visa pagrindinio fasado plokštuma. Statulos dvigubai didesnės už natūralų dydį, minkštai modeliuotos. Daugiausia dėmesio skirta veidui ir rankoms. Remdamasis baroko estetikos principais, T. Rigis subtiliai perteikė masyvias figūrų formas bei linijas, judesio ritmą, jo pobūdį, veido mimiką. Be to, harmonin-

Tomas Rigis. Nojaus auka. Vilniaus katedros frontono timpanas. XVIII a. 9–10 d-mečiai

gai suderintas kuriamų paveikslų kūniškumas ir dvasinis grožis. Fizinė ir dvasinė harmonija įžiūrima Mozės statuloje. Saikingas judesys, mikelandželiška maniera pabrėžti raumenys, paplatinti pečiai bei skriejančios aplink kūną ir krintančios klostės – visa tai sudaro galingos sutvardytos jėgos įspūdį. Abraomo statuloje judesys, mimika, į viršų nukreiptos akys rodo ką tik prasiveržusią vidinę jėgą. Kitose apaštalų statulose irgi žiūrima dvasingumo, bet ir kartu kūno grožio, kūrybiškai derinant drapiruotę su apnuoginto kūno detalėmis. Gražus visų šių skulptūrų tapybiškumas sureikšmina orią, lakonišką statinio architektūrą, paryškina jos akcentus. Dar tiksliau plastiką papildo balto marmuro metopų bareljefai, sukurti taip pat T. Rigio arba pagal jo projektus. Išradingai sukomponuota antablemento atributika pabrėžia sienos plokštumą, o jos turinys primena pastato paskirtį. Katedros viduje, didžiojo altoriaus šonuose stovi dar du T. Rigio kūriniai – alegorinės „Dievo meilės“ ir „Artimo meilės“ grupės. Įdomesnė antroji, joje išvengta buitiškumo, nes panaudoti skirtingi aukotojo ir elgetos figūrų masteliai. Abi grupės orientuotos į erdvę, dinamiškos.

XVIII a. pabaigoje Lietuvoje kūrė ir keletas vietinių skulptorių. Jų darbai taip pat buvo taikomi prie architektūros. Paminėtini Tomas Podhaiskis, Motiejus Zvieravičius, Valentinas Charitanskis, Kristupas Šneidtneris, Jonas Ditrichas Hermingas. Pastarojo yra skulptūros ir lipdybos darbų Glitiškių bažnyčioje netoli Vilniaus. XIX a. pradžioje minimi J. Kulikauskas, Jarnakevičius, Zakrževskis, Šufranavičius (drožėjas)[129]. Negaudami kitokių užsakymų, jie atlikdavo lipdybos darbus. Kai kurie jų buvo tik lipdytojai, nes dirbdavo pagal architektų ar kitų dailininkų paruoštus projektus. Galima priminti, kad daug tokių projektų sukūrė

A. Smuglevičius, pavyzdžiui, langų apvadų, židinių, krosnių mediniams Radvilų rūmams Radzivilimontuose.

Vietinių skulptorių kūrybą atspindi pagal M. K. Knakfuso projektą statyto Universiteto observatorijos priestato frizo metopos, nulipdytos iš stiuko apie 1785 m. Metopose įkomponuota 13 Zodiako ženklų, pavadintų žvaigždynų vardais. Įvairi jų faktūra, nevienodas apibendrinimas. Galima spėti, kad autorystė priklauso ne vienam skulptoriui. Dalis figūrų yra išbaigtos, kitos pavaizduotos fragmentiškai. Skiriasi reljefų aukštis: plokštesniais lipdiniais gerai pabrėžtas sienų masyvumas, iškilesnis reljefas kartais pažeidžia plokštumos visumą (tai pasakytina apie Ožiaragio, Avino, Tauro metopas). Vaizdiniai traktuoti realistiškai, nors vietomis, siekiant dekoratyvumo ar šviesos efektų, sąmoningai deformuota apimtis. Kai kur plastinis sprendimas tiesiog nepavykęs.

Žymiausias iš vietinių skulptorių dekoratorių buvo *Karolis Jelskis* (minimas nuo 1778 m., miręs 1824 m.). Gimė Vilniuje, vėliau turėjo čia namą ir dvarelį netoli Trakų. Savo metu buvo laikomas geriausiu dekoratyvinės figūrinės skulptūros meistru, pajėgiu atlikti įvairiausius architektūros dekoravimo darbus. Kartais dailininkas imdavosi ir teptuko.

K. Jelskio kūrybai būdingos pereinamosios iš baroko į klasicizmą formos, išraiškos priemonės. Bendradarbiavo su tokiais architektais klasicistais kaip K. Spampanis, M. Knakfusas, L. Gucevičius. Jie paprastai nurodydavo temą, bendrą skulptūrinio dekoro pobūdį, proporcijas, vietą. Pavyzdžiui, 1782 m. K. Jelskis lipdyba papuošė D. Pšezdzeckio rūmus Zaslavle (Minsko rj., Baltarusija), statytus pagal K. Spampanio projektą. Po šio architekto mirties K. Jelskis 1783 m. sukūrė jam antkapinį priešsieninį paminklą Cepzės bazilijonų bažnyčioje (Nesvyžiaus rj., Baltarusija). Tai memorialinė lenta, kurios viršutinėje dalyje iškaltas medalionas su mirusiojo portretu, o apačioje – adoracinis ir inskripcinis tekstas.

Klasicistinius rūmus K. Jelskis dekoruodavo statulomis, vazomis su festonais, vien festonais, medalionais, herbais, datų įrašais ir pan. Vilniuje jam priskiriamos Universiteto Baltosios salės portiko skulptūros ir kai kurie lipdiniai (apie 1783 m.). Išraiškingiausios plastikos yra alegorinės figūros virš portiko frontono ir bareljefinis portretas timpane. Skulptūros darniai susietos su frontono klasicistiniu nuolydžiu, pabrėžia kompozicinę ašį, praturtina architektūros visumą. Kairėje vaizduojama deivė Uranija: kiek įtemptos pozos, ritmiškai suskaidyto judesio, vienoje rankoje ji laiko reljefinį laurų vainiką su inicialais EPO, antrąją uždėjusi ant medaliono su žvaigždėmis ir skriejančia kometa. Dešinėje pasodinta deivė Diana. Ji panaši į Uraniją, bet kiek laisvesnio judesio, su mitologine palydove stirna. Diana viena ranka laiko medžioklės lanką, kitą uždėjusi ant medaliono su laurų vainiku. Medalione – bareljefinis idealizuotas E. Oginskaitės–Puzinienės portretas (ji apmokėjo salės perstatymo darbus). Panašiai komponuotas timpane esantis karaliaus Stanislovo Augusto medalionas. Visos skulptūros klasicistinės, o išraiškingi deivių judesiai dera prie barokinės salės architektūros. Nišose abipus portalo stovėjusios Nikių figūros neišliko. Portalo frize įkomponuotos metopos su astronomine simbolika ir žmogaus kaukė – gerokai silpnesnės, grafiškos, neabejotinai darytos kito meistro ar mokinio.

Pagal L. Gucevičiaus 1777–1778 metais parengtą projektą K. Jelskis sukūrė tris monumentalias skulptūras Vilniaus katedros portiko frontonui. Jos pastatytos (1786–1792 m., nuimtos 1950 m., atstatytos 1997 m.) vietoje akroterijų, kad šventyklos formos nebūtų per daug pagoniškos. Figūros buvo iš klijuoto medžio, aptrauktos vario skarda. Pastatytos ant aukštų postamentų, palyginus su visu Katedros pastatu, skulptūros buvo per aukštos, nors manoma, kad jų dydžius bei

Karolis Jelskis. Vilniaus katedros portiko frontono skulptūros. 1786–1792

Karolis Jelskis. Troškūnų bažnyčios centrinis altorius. 1798–1800

proporcijas numatęs pats L. Gucevičius. Centre stovi Šv. Elenos statula, kairėje Šv. Stanislovo, dešinėje – Šv. Kazimiero. Šventieji ne individualizuoti – apibendrinta plastika turėjo padėti kiekvienam tikinčiajam savaip jas suvokti. Kryžių laikanti Šv. Elena atrodo giliai susimąsčiusi, jos figūra masyvi, santūraus judesio, klasicistiškai sutelktų formų. Ekspresyvus, tarsi iš vidaus besiveržiantis šoninių figūrų judesys artimesnis barokinei dvasinės ekstazės išraiškai. Labai panašios, tačiau pasaulietiškos akroterinės paskirties skulptūros puošė Tuskulėnų vėlyvojo klasicizmo rūmų frontoną. Jų autorius nežinomas[130].

K. Jelskis sukūrė iš stiuko aštuonias karalių statulas Vilniaus Šv. Kazimiero bažnyčios didžiajam altoriui (Napoleono armijai apardžius bažnyčią, jos nuimtos ir įmontuotos į Katedros pietinį fasadą). Skulptūros vėlyvojo baroko stiliaus, beveik vienodų proporcijų ir judesių, panašių veidų. Visų vienodi atributai (karūnos ir skeptrai), visos vilki šarvus, kuriais pabrėžtas figūrų išdėstymo simetriškumas. Fonas statuloms – apsiaustai, kurių modeliavime jau galima įžiūrėti klasicizmo bruožų.

K. Jelskis 1798–1800 metais Troškūnų bažnyčiai (Anykščių rj.) sukūrė klasicistinį centrinį altorių, kurio formos darniai susietos su skulptūromis. Suporintos kolonos altoriaus centre rėmina Nukryžiuotąjį, esantį tarp Šv. Jono Krikštytojo ir Šv. Marijos figūrų. Ši grupė ir keturios evangelistų statulos tarp kolonų – dar barokinio modeliavimo ir judesių. Jų išraiškingumo paslaptis glūdi sukauptuose veiduose, nuogo kūno ir drapiruočių sugretinime. Viršuje altorių užbaigia

glorifikacijos reljefas, kuriame verpetu sukasi lengvi debesėliai ir idealizuotos angelų galvutės. Šį sūkurį suvaldo apačioje iš kraštų priklaupusios apvalios angelų figūrėlės.

Galima spėti, kad K. Jelskiui priklauso ir netoli Troškūnų esančių Taujėnų Radvilų dvaro rūmų skulptūriniai darbai. Žinoma, kad K. Jelskis artimai bendravo su architektu P. Rosiu, 1785 m. perstačiusiu tuos rūmus, drauge dirbo ir Troškūnuose, kur P. Rosis statydino varpinę. Taujėnų dvaro rūmuose išliko tik lauko dekoratyvinės skulptūros, saikingai išdėstytos portiko timpane, langų sandrikuose ir frizuose. Ovali timpano anga simetriškai aprėminta ąžuolo ir lauro neaukšto reljefo šakomis. Virš langų, tarp rėmų ir sandrikų yra suplokštintos stilizuotų tulpių šakučių girliandos, jų kraštuose – akanto lapų rozetės. Rūmų frizo juostų reljefinėse teminėse metopose vyrauja kelių rūšių groteskai. Šešiolikoje portiko metopų vaizduojami įvairiai susieti, dažniausiai įstrižai pasukti karinės simbolikos atributai (strėlės dėkluose, lankai, romėniški šalmai, karo trimitai, kalavijai, kirvukai). Kitą teminę grupę sudaro pintinės su vaisiais, javų varpos, knygos, styginiai muzikos instrumentai, kaukės, medalionai su portretais. Šiaurinio fasado rizalito frize vyrauja žemės darbų ir derliaus atributika. Tušti metopų plotai aplink minėtus įvaizdžius užpildyti vynuogių kekėmis ir rožių žiedais – gerai įkomponuotais, neardančiais klasicistinių plokštumų.

XVIII a. pabaigos–XIX a. pradžios skulptūrą labai apnaikino laikas, apie kai kuriuos darbus palikdamas tik užuominas, nuslėpdamas autorių vardus. Pavyzdžiui, žinoma, kad Kauno rotušės bokšto viršutinėje dalyje per 1774 m. rekonstrukciją buvo pastatytos nežinomo skulptoriaus Lietuvos ir Lenkijos valdovų statulos – greičiausiai pereinamųjų iš baroko į klasicizmą formų[131]. Bokšto viršutinių aštuoniakampių tarpsnių kampuose stovėjo vazos su kaltinėmis gėlėmis. Šiandien jų jau nėra. Dekoratyvine skulptūra buvo puošti ir kiti Kauno, Vilniaus

Herbas Lopacinskio namo frontono timpane. XVIII a. pab.

pastatai, dvarų rūmai, bet pradinė išvaizda išlikusi labai mažos dalies lipdinių. Vienas toks išlikęs ankstyvojo klasicizmo pavyzdys – Lopacinskio namo Vilniuje (Skapo g. 4) dekoras. Frontono timpane įkomponuotas herbas su karūna užsibaigiančiu dekoratyviniu kartušu. Langų sandrikų įgilinimuose yra klasicistinis, neaukšto reljefo, išcentrinis groteskinis motyvas: centre – antikinė vaza, kurios dugnas virsta augaliniu raštu; nuo jos į šalis sklinda sraigtiniai išilgintų akanto šakų atsišakojimai. Visu tuo dekoru pabrėžta langų funkcinė paskirtis ir fasado ritmas.

Dvarų klasicistinę dekoratyvinę skulptūrą ir lipdybą puikiai reprezentuoja Paežerių (Vilkaviškio rj.), Cirkliškio (Švenčionių rj.), Astravo (Biržų rj.) rūmai. Jų dekoras lipdytinis ir drožtinis, sukurtas nežinomų, skirtingo braižo meistrų.

Paežerių dvaro rūmų saikingai puošta išorė ir labai turtingas interjeras (įrengtas apie 1799 m.). Klasicistinė skulptūra tik vienur kitur suskamba vėlyvojo baroko gaidele. Rūmų eksterjere tėra kukli ornamentinė lipdyba ir skulptūra rizalitų langų sandrikuose. Jų susmulkintos bareljefinės plotmės pa-

ryškina figūrines vaikų kompozicijas. Portalo frontone taip pat buvo figūrinė skulptūra, tačiau iki šių dienų neišliko.

Visos iškilmingesnės Paežerių rūmų patalpos gausiai išpuoštos figūriniais bareljefais ir ornamentiniais lipdiniais. Apgalvota jų dekoratyvinė paskirtis, matomumas, plastinis traktavimas. Skulptūriniais vaizdais sukonkretinta patalpų paskirtis, jų formos suderintos su sienų ir lubų plokštumomis bei patalpų erdve. Pirmojo aukšto vestibiulio plafonai sukurti iš nevienodo aukščio stilizuotų augalinių ir geometrinių ornamentų. Beletažo vestibiulis taip pat dekoruotas plafonais – muzikos, architektūros ir dailės simbolių reljefiniais groteskais, kurie su patalpa sudaro darnią meninę visumą. Turtingiausiai dekoruota antrojo aukšto šokių salė. Salės sferinį skliautą, papuoštą liunetėmis su siena jungia dekoratyvinis karnizas. Jo aukštyje esantis balkonas orkestrui paremtas skulptūra su aplipusiomis konsolėmis, kurių plastika pritaikyta konstrukcijai. Sienomis ir skliautais driekiasi reljefinės grupės šokių ir muzikos temomis. Skliautu leidžiasi didžiulė išcentrinė kompozicija, suskaidyta iškilių aprėminimų. Jos išeities taškas yra dviguba, dviejų planų rozetė, švelniai paskirstanti šviesą ir šešėlius. Iš rozetės į liunetes spinduliais tįsta neaukšto reljefo, platėjančios smulkių lapelių pynių juostos. Tarp juostų įterptos iškilesnio reljefo aštuonių moterų figūros kiek idealizuotos, minkšto, nesusmulkinto modeliavimo, visos sustingusios skirtinguose šokio judesiuose. Moterų judesius paryškina antikiniai drabužiai – prigludę ar paslepiantys kūną klostėmis, statiški ar besidraikantys erdvėje. Miegamajame krenta į akis sudėtingai supintas ornamentinis lubų plafonas ir bareljefas virš durų, vaizduojantis žaidžiančius vaikus. Ornamentiniais reljefais dekoruota ir svetainė. Visi minėti reljefai gipsiniai, tačiau rūmuose esama ir medinės panašių motyvų apdailos. Dekoratyviniais 70 cm aukščio paneliais buvo puoštas svečių valgomasis ir bilijardinė, kitų patalpų durys, veidrodžių rėmai. Rūmų lipdyba ir drožiniai – minkšti, aiškių siluetų, klasicistinio neaukšto reljefo, organiškai įjungti į interjero ir eksterjero plokštumas. Paežerių sodybos teritorijoje būta ir daugiau dekoratyviosios skulptūros. Iki Pirmojo pasaulinio karo rūmų parke stovėjo apvalioji mitologinės tematikos skulptūra.

Cirkliškio dvaro rūmų interjeras (XIX a. pirmieji dešimtmečiai) dekoruotas kukliau. Išlikęs didžiosios salės dekoras sutelktas sienų viršutinėje dalyje ir lubose – nesudėtingo piešinio, tikslus, kontrastuojantis su ramiomis lubų plokštumomis. Lubų lipdinių kompozicijos centre – didelė rozetė, sukomponuota iš akanto lapų trimis mažėjančiais planais. Ją supa laisvai vingiuojančios ąžuolo šakos, o toliau – reljefiniai bordiūrai su įvairiais vaisiais, gėlėmis, lapais. Lubų kampai akcentuoti neaukšto reljefo simetriškais, į kraštus išsilenkusiais akanto šakų ir lapų motyvais. Perėjimas nuo lubų į sienas apipintas augaliniu smulkaus piešinio ornamentu. Po juo sienų tarpulangėse dekorą užbaigia girliandos. Siekiant pagyvinti sienų nišas, jų viršus apipintas ąžuolo šakomis, kitais augaliniais raštais. Išraiškinga klasicistinė lipdyba gyvai kaitaliojasi su lygiais lubų ir sienų plotais. Kai kurių kambarių lubos dekoruotos medinėmis drožtomis rozetėmis.

Astravo dvaro rūmus puošia vėlyvojo klasicizmo stiliaus lipdiniai. Dekoras – lubų rozetės ir jų pakraščių lipdyba, frizų ir skirtingo orderio kolonų apipavidalinimas kiekvienoje patalpoje vis kitoks. Ir šiuose rūmuose yra medžio drožybos, jos autorius – S. Jurevičius.

Ampyro stiliaus skulptūra ir lipdyba buvo dekoruotas Vilniaus Gubernatūros rūmų interjeras (apie 1831 m.; šioji plastika dabar perdengta 1900–1903 m. lipdyba). Skulptorius Pranciškus Smakauskas daugiausia dėmesio skyrė lubų puošybai – jos visos nuklotos kesonais su nedidelėmis rozetė-

mis, kiekvienoje salėje vis kitaip. Rūmų interjero dekoratyvinį sprendimą geriausiai iliustruoja Baltosios (Didžiosios) salės plastika. Aukštoje, erdvioje ir šviesioje patalpoje turtingai dekoruotos lubos, viršutinė sienų dalis, durys, nišos, langai. Dekoras čia traktuotas kaip savarankiškas estetinis elementas. Jo ritmas sulėtintas, tikslus ir griežtas. Durys ir langai aprėminti piliastrais su kompoziciniais kapiteliais, o jų plokštumos pagyvintos ornamentais su rozečių akcentais. Virš durų esanti pusapvalė arka viršuje pažymėta fakelu, apsuptu ąžuolo ir lauro šakomis, viduje – kaspinu perrištu laurų vainiku ir simetriškai sukryžiuotomis palmėmis bei laurų šakomis. Galinių sienų skaidymą užbaigia kriauklės motyvu karūnuota niša tarp durų. Itin turtingos salės lubos. Jų kompozicija griežtai simetriška, lipdiniai tikslių siluetų, uždari. Lubų akcentas – didelės, nelygaus reljefo klasicistinės rozetės. Didžiausioji centrinė rozetė ketursluoksnė – iš profiliuoto apskritimo ir trijų akanto lapų vainikų. Analogiškai sukomponuotos keturios mažesnės rozetės, orientuotos į lubų kampus ir įsiliejančios į švelnios faktūros karnizinį rėmą lubų pakraščiuose. Salės lubų aprėminimas gal ir perkrautas lipdiniais, tačiau šis dekoras, matyt, derėjo prie sietynų, baldų, parketo raštų, o gausi lipdyba teikė salei iškilmingumo.

Dekoro autorius *Pranciškus Smakauskas* (miręs 1840 m.) – vienas iš nedaugelio žinomų XIX a. pradžios skulptorių dekoratorių. Iki 1825 m. jis mokėsi Vilniaus universiteto Dailės skyriuje. 1825–1827 metais lipdiniais dekoravo įvairius Vilniaus pastatus. Vėliau dirbo Lietuvos ir Baltarusijos dvaruose, paskutiniais gyvenimo metais – dvare netoli Bobruisko: ten apipavidalino Bulhako rūmų koplyčią, sukūrė jai statulas. Šiame dvare ir mirė.

Ampyro lipdybos ir skulptūros išliko Kauno rotušės antrojo aukšto salėje, gretimame kambaryje ir laiptų vestibiulyje. Dekoras galėjo būti atliktas 1836–1837 metais, kai K. Podčašinskis Rotušės patalpas pertvarkė į rezidenciją atvykstančiam carui. Lipdybos autorius tiksliai nenustatytas. Gausi lubų ir sienų lipdyba rodo ypatingą salės paskirtį. Caro garbei ši patalpa buvo praplėsta, pritaikyta valgomajam. Jos lubas skaido masyvūs, sudėtingo piešinio stačiakampiai ir išlenkti rėmai, ornamentuoti antikinio ir vėlesnių laikotarpių braižo geometriniais bei augaliniais motyvais. Kesonuose įkomponuotos skulptūrinės žmonių galvos ir liūtų kaukės. Gausiai dekoruotos salės sienos. Lubų ir sienų jungtį salės kampuose slepia dekoratyviniai kartušai su iškiliomis akanto šakomis. Turtingas ornamentinis rėmas juosia visą palubę, paprastesnis tiesiasi sienos viduriu, nuo grindų kyla mediniai profiliuoti paneliai. Visą šį horizontalios krypties dekorą pertraukia kaneliūromis išraižyti piliastrai, langų ir durų angos. Langų nišų arkose, be

Astravo dvaro rūmų dekoras. 1849–1862

įprastos kriauklės, yra simetriškas augalinis piešinys. Visas lipdytinis salės dekoras subtilių formų, suderintas su architektūra. Vestibiulio lubos ir sienų viršus puošta santūriau – kaip įžanga į iškilmingą salės dekorą.

XIX a. viduryje dekoratyvinė skulptūra buvo taikoma rečiau, bet neišnyko. Greta vėlyvojo klasicizmo ir ampyro ornamentikos imta kartoti istorinius stilius, pakito skulptūros santykis su architektūra. Šį periodą galima plačiau apibūdinti remiantis Verkių dvaro rūmų rytinio korpuso apdaila. XIX a. viduryje L. Vitgenšteino iniciatyva šis korpusas pertvarkytas ir L. Gucevičiaus projektuoto interjero nebeliko. V. Sadovnikovo 1848 m. piešinyje (LNM) dar galima įžiūrėti kažkurios patalpos lubų pakraščiuose klasicistinius karnizus, medalionus ir rozetes. Pastato išorėje klasicizmo stilių išsaugojo L. Gucevičiaus projektuoti romėnų jonėninio orderio lipdiniai. Tuo tarpu Alfonso Žirardo (Girardot) 1843 m. pristatytos bibliotekos salėje su bokšteliu lipdyba (tarpulangių atlantai, kitos detalės) klasicistinio grynumo jau nebeturi. Sovietiniais metais atnaujinant L. Vitgenšteino laikų lipdinius ir drožybą, atkurta ne viskas tiksliai. Viena aišku, kad interjero dekore vyravo vėlyvojo klasicizmo ornamentika. Tik neogotikinėje, „riterių" stiliaus bibliotekoje buvo eklektiškai derinami senieji stiliai.

Visų antrojo aukšto patalpų lubos dekoruotos neaukšto reljefo gipsine lipdyba ir polichromija. Lipdiniai komponuoti ritmiškai kartojant panašius elementus. Ornamento ir figūrinių motyvų parinkimu kiekviename kambaryje sukurta kitokia nuotaika. Neišlikusį moterų svetainės pano juosia didžiulis ovalus rožių vainikas. Jo kraštuose tarp akanto ir lauro lapų, perrištų kaspinais rožių, žaidžia amūrai. Sienų viršaus frizą atstoja lanksčios akanto šakos. Šeimyninėje svetainėje frizas sudėtingesnis: jame ritmiškai kartojasi vaiko galvutė, ant šakos sėdintis amūriukas ir šuo. Lubos padalytos į tris nelygius laukus, juos skiria rozetės ir rėmai iš perrištų lauro lapų. Antrojo aukšto vestibiulyje lubų pano užbaigia solidus rėmas – kaspinais suimtos ąžuolo šakos. Likusi lubų dalis ornamentuota ir suskaidyta masyviais profiliais. Kampuose įsprausti kartušai su L. Vitgenšteino inicialais „L. W." ir nenatūraliai susirietusiais liūtais. Drožinių autorius – vokietis meistras Sabolis. Jo darbai organiškai įaugo į visą Verkių rūmų lipdybą, architektūrą, įkūnijo pretenzingų šeimininkų skonį.

Kamerinė skulptūra

Atviresnių klasicizmo apraiškų pasitaiko Skulptūros katedros dėstytojų ir auklėtinių kamerinėje kūryboje. Tačiau ir čia klasicizmas netapo vienvaldžiu stiliumi. Gyvenimo įvairovė ir visuomenės estetinis skonis skulptorių pasaulėjautą veikė stipriau nei dogmatinės klasicizmo normos.

Skulptūros katedros organizatorius *Andre Le Brenas* (atvykęs į Vilnių 1803 m.) taip pat nebuvo nuoseklus klasicizmo puoselėtojas. Šiuo stiliumi pasikliovė kurdamas mitologines ir alegorines parkų bei rūmų skulptūras Varšuvos karališkajame dvare, tuo tarpu portretuose laisvai interpretavo baroko ir klasicizmo, net realizmo formas.

A. Le Breno portretai Lietuvoje buvo žinomi dar iki jam čia atvykstant. Gyvendamas Varšuvoje skulptorius kūrė Žečpospolitos politinių veikėjų, feodalų, Vilniaus universiteto mokslininkų biustus, amžininkų portretus. Didelis bronzinis Povilo Sapiegos biustas (iki 1781 m., Varšuvos karališkoji pilis) greičiausiai lipdytas pagal XVII a. tapytą barokinį portretą. Biustas irgi padarytas

Andre Le Brenas. Prof. Martyno Počobuto portretas. Iki 1783

baroko stiliumi, klasicizmo pradus galima įžvelgti nebent veide, nugludintame modeliavime. Kietos dinamiškos drabužių klostės derintos prie veido lipdybos. Šis biustas reprezentacinis, jame svarbu buvo parodyti didiko visuomeninę padėtį, o portretiniai ir psichologiniai niuansai – antraeiliai dalykai. Gilesne fizine ir dvasine charakteristika paženklintas bronzinis Mikalojaus Paco portretas (iki 1781 m., Varšuvos karališkoji pilis). Jį A. Le Brenas kūrė orientuodamasis į XVII a. Adriano Bloemo vario raižinį. Portretas klasicistinis: niekuo nepridengtas Paco kaklas ir plika galva sudaro šiam stiliui būdingo apnuoginto kūno įspūdį. Profesoriaus Martyno Počobuto galva (iki 1783 m., Varšuvos karališkoji pilis) lipdyta jau iš natūros. Pažangaus mąstytojo portretas atspindi formaliuosius klasicizmo bruožus, išreiškia šviečiamojo laikotarpio idėjas. Visa kompozicija išlieta iš bronzos, labai paprasta. Jautriai nulipdyta profesoriaus galva, kasdieniškas drabužis ir detalės. Švelniai paskirstyta šviesa padeda apibūdinti žmogų, nurodo jo dvasinę būseną. Vilniaus universitete yra A. Le Breno darbo Stanislovo Augusto biustas. Veidas modeliuotas stambiomis plokštumomis, be faktūros, krūtinės dalis suskaidyta, dekoratyvi. Biustas užkeltas ant profiliuoto pjedestalo, padedančio išryškinti kompozicijos ašį. Toks portreto ir atramos santykis būdingas visiems skulptoriaus darbams.

A. Le Breno Vilniaus laikotarpio darbai atskiros kalbos neverti. Jų išliko tik vienetai; tie, kurie žinomi, pavyzdžiui, Stepono Čarneckio biustas (LNM), lipdyti panašiai kaip ankstesnieji. Tiesa, A. Remeris yra užsiminęs, kad Vilniaus universitete buvusi nemaža A. Le Breno kūrinių kolekcija: du Petro Didžiojo biustai, etmono J. K. Katkevičiaus, kanclerio K. Pliaterio, I. Potockio, M. K. Oginskio, jo žmonos ir dukters Amelijos Oginskytės, gubernatorių L. Benigseno, Lamenskio, Korsakovo biustai ir galvos[132]. Tačiau A. Le Brenas į Vilnių atvyko būdamas nebe jaunas ir ligotas, taigi sunku patikėti, kad būtų spėjęs sukurti tiek naujų darbų.

Ryškiausia aptariamojo laikotarpio figūra tarp skulptūros kūrėjų buvo *Kazimieras Jelskis* – Skulptūros katedros auklėtinis, vėliau jos profesorius ir puoselėtojas. Kazimierą Jelskį pagrįstai galima vadinti lietuviškos profesionaliosios skulptūros pradininku.

Kazimiero Jelskio kūrybinis diapazonas buvo labai platus, atspindintis to meto poreikius. Jis kūrė ir restauravo architektūrai skirtą dekoratyvinę skulptūrą, lipdė portretus, įvairių žanrų bei siužetų teminius bareljefus, komponavo memorialinius paminklus. Kūrė XIX a. pirmojoje pusėje, blaškomas permainingų visuomeninių sąlygų ir stilistinio persiorientavimo Europos

dailėje. Kazimiero Jelskio atrama kūryboje buvo vėlyvojo baroko dekoratyvinė skulptūra (tėvo Karolio darbai) ir A. Le Breno biustai. Paties Kazimiero Jelskio palikimą galima sugrupuoti į tris stilistines linkmes. Vieną jų sudaro barokinės dekoratyvinės skulptūros. Lietuvoje baroko estetika buvo taip prigijusi, kad sulaukė net romantizmo laikų. Nors profesorius ir niekino baroką, nemėgo šio stiliaus, bet neretai turėdavo jo atsiprašyti, kai to prireikdavo skulptūros ir architektūros sintezei. Antrajai linkmei atstovautų jo klasicistiniai portretai ir lipdiniai, trečiajai – romantizmo įtakoje atsiradę saviti, stiliaus normų nevaržomi ieškojimai. Pastarieji pasireiškė portretuose, tiesiogiai stebint tikrovę, taip pat vėlyvesnėse dekoratyvinėse skulptūrose. Žinoma, šitoks kūrinių sugrupavimas yra kiek sąlyginis – skulptoriui visada tekdavo atsižvelgti į užsakovo pageidavimus, į dekoruojamos architektūros pobūdį.

Kazimieras Jelskis. Prof. Zacharijaus Niemčevskio portretas. Iki 1820

Reikšmingiausia Kazimiero Jelskio kūrybos dalis – portretai. Lipdė įvairiausius žmones – ir turtingus mecenatus, ir tuos, kuriems tiesiog simpatizavo, kurių moralės principus vertino. K. Jelskis, kaip ir J. Rustemas, kūrė savo meto žmonių portretus, tačiau klasicistine maniera atlikti kūriniai paviršutiniškai charakterizavo amžininkus. Profesoriaus dirbtuvėje lankęsis A. Remeris yra pažymėjęs: „... mačiau ten daugybę biustų (...), vaizdavusių gerai man pažįstamus asmenis – beveik visi gerai padaryti, bet panašumo labai mažai“[133]. A. Remeris, būdamas kitos kartos žmogus, vertino K. Jelskio talentą, bet jam nebuvo priimtinas vaizdavimo būdas. Jam svetimas buvo klasicizmas, kurio žmogų vertino iš visuomeninių pozicijų, numenkindamas individualumą, prigimties niuansus.

Klasicistiniuose K. Jelskio portretuose žmonės santūrūs, susikaupę, jų laikysena ori, bet nepretenzinga. Natūralaus dydžio, gerai sukomponuoti portretai daryti iš gipso arba terakotos. Biustų paviršius glotnus, aiškių apibendrintų formų. Frontalus galvos komponavimas ir jos ryšys su taisyklingų formų postamentu kuria griežtą, didingą ir kartu paprastą vaizdą. Atrodo, klasicizmo dvasia buvo nulipdyta šešiolika Universiteto profesorių biustų, stovėjusių Kolonų salės galerijoje (1818 m.)[134]. Vienas iš likusių biustų, prof. Z. Niemčevskio atvaizdas, nulipdytas antikos hermų pavyzdžiu (iki 1820 m., LDM). Lygiu, detalėmis neapsunkintu veido paviršiumi ir frontalia galvos laikysena tarsi pritariama profesoriaus susikaupimui. Sukoncentravęs dėmesį į veido išraišką, K. Jelskis biusto pečius ir krūtinę apnuogina. Apkapodamas tiesiomis linijomis suteikė skulptūrai konstruktyvumo, tai tarsi užuomina apie matematiko dėstytojo būdą. Kitoks klasicistinio portreto pavyzdys – Universiteto kuratoriaus A. J. Čartoriskio biustas (LDM). Galva modeliuota detaliau, veidas nulipdytas tiksliai, asimetriškai, akcentuojant svarbiausius bruožus. Plačiai atvertos

akys ir lengvas galvos posūkis rodo orumą, pasitikėjimą savimi. Šiame portrete kitaip sprendžiamas ir galvos santykis su biusto visuma. A. J. Čartoriskio pečius gaubia apsiaustas – paludamentas, jo įstrižos klostės ritmiškai susietos su veido akcentais, todėl labai susmulkintos. Biusto visumą valdo ir kompozicijos ašį patikslina profiliuotas, grakščiai išlenktas postamentas.

Laikui bėgant stiprėjusios romantizmo tendencijos keitė portreto sampratą, įgalino skulptorių gyviau apibūdinti vaizduojamuosius. Romantikų dėmesys turiniui sąlygojo tam tikrą išraiškos priemonių laisvę. Lipdyba tapo ekspresyvesnė, faktūros ne tokios glotnios, su pirštų pėdsakais. Modelių veiduose išryškėjo netobuli, bet charakteringi bruožai. Stiprėjant romantizmo tendencijoms, K. Jelskis, kaip ir daugelis Europos skulptorių romantikų, neišsižadėjo klasicizmo formų, tačiau ėmė atidžiau stebėti modelį, stengdamasis įvertinti jo savitumą. Šiam kūrybos periodui priklauso prof. J. Niškovskio biustas (apie 1816 m.)[135]. Laisvai, be klasicistinio sąlygiškumo modeliuota galva padeda tiesiogiai pajusti žmogų. Skulptūros laikmetį padeda nustatyti žaketas ir platūs liemenės atvartai, romantikų pamėgta aukšta marškinių apykaklė. Tačiau stengdamasis sustiprinti ritmą ir natūraliau užsklęsti biustą, K. Jelskis neišsiverčia be dirbtinokos klasicistinės drapiruotės. Natūraliau traktuoti Universiteto rektorių M. Počobuto ir J. Stroinovskio biustai (abu VU). Detaliai nulipdytais veidais fiksuota šių žmonių vidinės nuostatos, jiems būdinga išraiška. M. Počobutas pavaizduotas kaip sausokas, mokslui pasišventęs, nemokantis atsipalaiduoti net poilsio minutėmis. J. Stroinovskio veidas šiltesnis, tačiau ir jis atrodo daugiau kaip veiklus, racionaliai mąstantis mokslininkas nei dvasiškis. Lengvas galvos pasukimas ir į tolį nukreiptos akys, romantikams reiškiantys žvelgimą į ateitį, čia atrodo tik kaip akimirką trunkantis judesys. Portretas nestokoja literatūriškumo – J. Stroinovskio pečius dengianti vyskupo pelerina ir skrupulingai nulipdyti pasižymėjimo ženklai kiek susmulkina vaizdą, tačiau dera su kompozicijos visuma.

Kai ėmė stiprėti realizmo tendencijos, K. Jelskio kūryboje esminių pokyčių irgi neįvyko. Gyvai, nesuvaržytai lipdydamas galvas, jis ir toliau jas derino su klasicistinėmis draperijomis (prof. A. Bielkevičiaus biustas[136]). Klasicizmo stilistika ženklino ir vėlyvesnius jo portretus, pavyzdžiui, Mykolo Remerio (1853 m., LNM), mirusių asmenų biustus. Prie tokių priklausytų ir tie profesorių biustai, kuriuos K. Jelskis nulipdė po Universiteto uždarymo ir kurie tapo dailininko protesto išraiška.

Gražiausias K. Jelskio romantinės kūrybos pavyzdys – kultūros veikėjo grafo

Kazimieras Jelskis. Vysk. Jeronimas Sroinovskis

Kazimieras Jelskis. Eustachijus Tiškevičius. Apie 1862

Eustachijaus Tiškevičiaus biustas (LNM). Jo galva sumodeliuota lengvai, paryškinant charakteringus bruožus: aukštą kaktą vainikuoja nelygiai sušukuoti plaukai, gyvos lūpos formuoja asimetriškai besidriekiančias raukšles. Veidas neramus, išduodantis vidinę įtampą. Čia jau nėra klasicizmui būdingo drabužių traktavimo, jie kasdieniški, apčiuopiami – matyti dinamiškos kaklaskarės raukšlės, madingas ankštokas švarkas. Šis gyvas, neidealizuotas portretas bene įtaigiausiai K. Jelskio kūryboje apibūdina žmogų ir pažangų veikėją. Kitais dviem romantinės pakraipos biustais K. Jelskis atkūrė pasiturinčios XIX a. vidurio moters paveikslą. Iš marmuro iškalti Č. Sventožeckienės (apie 1850 m., VNM) ir R. Remerienės (apie 1856 m., LNM) biustai pasižymi taikliai pasirinktais portretiniais bruožais, dėmesiu šukuosenoms ir aprangai.

K. Jelskio portretiniai medaliai irgi nėra stilistiškai nuoseklūs: įvairaus didumo, komponuoti labai nevienodai. Skiriasi modelių judesys, figūros santykis su medalio lauku. Kartais bendrą vaizdą papildo lakoniškas įrašas medalio viršuje. Portretuose nebėra klasicistinio plokštumo, jie iškilūs, nelygaus paviršiaus. Modeliai paprastai pasukti profiliu, kad, suplokštinus reljefą, mažiau deformuotųsi veido apimtys. Pavyzdžiui, Justino Hrebnickio (1851 m., LDM) galva pasukta profiliu, o krūtinė – trimis ketvirčiais. Reljefas iškiliausias pečių srityje, o biusto apačia ir kruopščiai nulipdyta galva – plokštesnės. Šiame portrete, kaip ir apvaliosiose K. Jelskio skulptūrose, yra klasicizmui būdingas biustą supantis ir uždarantis paludamentas. Jo smulkios, šešėlius renkančios klostės suteikia vaizdui stabilumo. Brandaus romantizmo pavyzdys – paties K. Jelskio medalis autoportretas (1848 m., LIEM), atskleidžiantis etinius ir estetinius skulptoriaus principus. Medalyje objektyviai, be patoso ir pagražinimų perteikta kūrybinio susikaupimo būsena. Nelygus reljefas, santūriai apibrėžiantis galvą, ritmiškai auga ir užsibaigia iškiliais pečiais. Minkštu galvos ir drabužių modeliavimu sukurta lengva šviesos ir šešėlių kaita, suaktyvintas vaizdas. Figūra skoningai suderinta su šriftu ir ovalia medalio forma.

Portretinę K. Jelskio kūrybą papildo antkapiniai paminklai. Jie buvo statomi bažnyčių interjeruose, tad čia kaip niekad skulptoriui pravertė kadaise studijuota architektūra. Visų paminklų plastika pagrįsta architektūros ir skulptūros formų sinteze. Šie statiniai nesudėtingi, lengvai suvokiami, ritminiais pasikartojimais gražiai susieti su bažnyčios ar koplyčios interjeru. Antkapiuose daugiausia klasicistinių formų, tačiau šio stiliaus kūrėjų pamėgtas alegorines figūras skulptorius keičia portretiniais biustais, Lie-

tuvoje išplitusiais vėlyvojo baroko laikais. Biustas (dažnai antikinės išraiškos) tampa paminklo idėjiniu centru, jį sukonkretina. Statinio emocinę išraišką labai pagyvina įvairių medžiagų – kelių atspalvių lygaus ir gysloto marmuro, jo imitacijų, balto gipso, granito, paauksavimų ir pasidabravimų deriniai. K. Jelskio paminklai – tai skirtingi vienos schemos variantai. Kiekvieną jų sudaro architektūrinis pagrindas, skulptūrinė dalis ir epitafinė lenta su biografiniu tekstu. Yra žinomi šeši K. Jelskio sukurti antkapiniai paminklai: Tomo Vavžeckio (Vilniaus katedra, šiaurinės navos siena), Jono Nepomuko Kosakausko (Vilniaus katedra, Jono Nepomuko koplyčia), Jeronimo Stroinovskio (Šv. Jono bažnyčia), Mykolo ir Rachilės Remerių (Trakų bažnyčia), Kozelių (Belicos bažnyčia, Lydos rj., Baltarusija).

Laikmečio nuotaikų išraiška tapo antkapis generolui T. Vavžeckiui – 1794 m. sukilimo dalyviui, J. Jasinskio bendražygiui, mirusiam 1816 m. Klasicistinė memorialinė lenta gerai įkomponuota Vilniaus katedros navos sienoje. Architektūrinės ir skulptūrinės detalės simetriškai išdėstytos į pailgą formą, kurią sudaro siauri piliastrai ir pusapvalė triumfo arka viršuje. Kriauklės formos nišoje frontaliai stovi natūralaus dydžio biustas, sukurtas antikos hermų pavyzdžiu. Jis iškeltas per aukštai, todėl matomas tik iš apačios. Švietėjiškai svarbi paminklo dalis – laurų lapais aprėminta epitafinė lenta su tekstu. Šios plokštumos monotoniją atperka reljefiniai karinės atributikos ir jėgos simboliai, simetriškai sukomponuoti virš lentos ir jos apačioje – jie primena kovingas velionio idėjas. Kompozicijos emocionalų poveikį sustiprina įvairios medžiagos (ketaus, marmuro, gipso derinys), jų natūralių spalvų ir auksuotų bei sidabruotų paviršių sugretinimas.

Iš K. Jelskio antkapinių paminklų išsiskiria Rachilės Remerienės memorialinė lenta Trakų bažnyčioje. Ją sudaro du tarpsniai, kurių apatinis prasideda ties grindimis.

Kazimieras Jelskis. Rachilės Remerienės memorialinė lenta Trakų bažnyčioje. XIX a. vid.

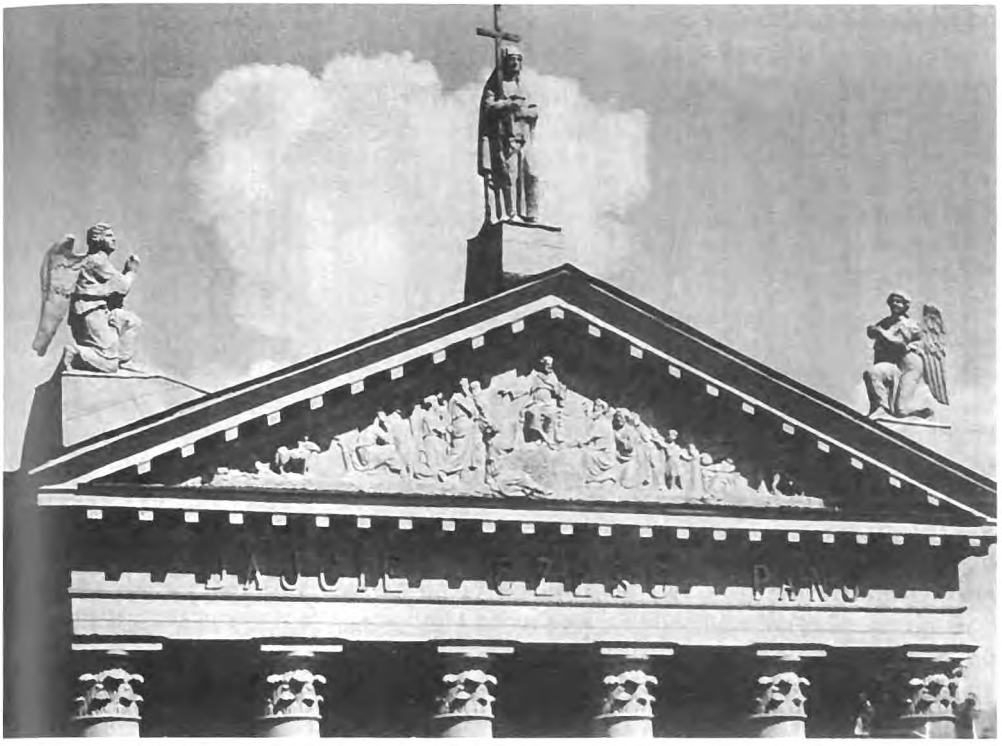
Anksčiau K. Jelskiui būdingas architektūrinis tikslumas šioje lentoje pakeistas romantiškai laisva formų traktuote. Paminklą rėminantys piliastrai dvigubai platesni, palyginus su T. Vavžeckio memorialine lenta. Viršuje arką remia voliutos, į jas nuožulniai leidžiasi stilizuoti, liepsna žemyn apversti fakelai. Arkoje įkomponuotas didelis apskritas, aukšto reljefo, portretinis medalis. Veidas pasuktas profiliu, nulipdytas klasicistine maniera. Vešli rožių girlianda apglėbia medalio apačią ir kartu atskiria jį nuo žemiau esančios tradicinės lentos su tekstu. Originaliai sutvarkytas ir apatinis tarpsnis. Jo centre įkomponuota reljefinė alegorinė scena: kairėje – biustas ant postamento ir du stovintys vaikai, dešinėje – prisėdusi verkianti moteris. Artimųjų liūdesys nusakomas klasicistine kalba, laikantis antikos

Kazimieras Jelskis. Vilniaus universiteto Kolonų salės dekoro fragmentas. 1817

tradicijų. Tame pačiame aukštyje tarp tamsių piliastrų banguoja šviesios draperijų girliandos.

Dauguma K. Jelskio darbų vienaip ar kitaip susiję su architektūra. Dar būdamas visai jaunas jis kūrė architektūros modelius lipdytojams. 1799–1801 metais pagal L. Gucevičiaus ir M. Šulco projektus dekoravo Vilniaus katedros bei jos portiko skliautus. Išraiškingas jo lipdytų rozečių ir girliandų piešinys, jų proporcijos pagyvino aklas skliautų plokštumas. 1817 m. skulptorius iš stiuko sukūrė visą lipdytinį Universiteto Kolonų salės dekorą. Universiteto Chemijos auditorijoje pastatė dvi amžininkų išgirtas kariatides: Izidę vaizduojančios statulos (1812 m.) laikė bandymų krosnį dengusį didelį gaubtą[137]. Dabartinės Universiteto gatvės pusėje esantiems Alma Mater vartams K. Jelskis sukūrė liūtų galvas ir kitokį dekorą, kuris, deja, neišliko.

Dalis K. Jelskio dekoratyvinės skulptūros yra religinės tematikos. Pranašų figūros Šv. Petro ir šv. Povilo bažnyčiai sukurtos drauge su broliu Jonu Jelskiu 1804 m. Statulos stovi abipus didžiojo altoriaus: vienoje pusėje Jeremijas ir Elijas, kitoje – Izaijas ir Danielius. Jos nulietos iš gipso, didesnės už natūralų dydį. K. Jelskis, vėliau aistringai kritikavęs baroką, darydamas šias skulptūras taikėsi prie bažnyčios aplinkos. Teatrališki pranašų judesiai ir pasisukimai, gausios drabužių klostės ir atributika dera prie barokinio interjero. Kai kuriuos religinės tematikos darbus K. Jelskis drožė iš medžio, komponuodamas skulptūrą iš kelių suklijuotų gabalų. Tokios medinės klasicistinės skulptūros vainikavo Vilniaus Evangelikų reformatų bažnyčią (nuimtos 1952 m.). Frontono centre stovėjo Tikėjimą simbolizuojanti merginos figūra su kryžiumi ir taure, jos kraštuose – priklaupusių, gražaus judesio angelų skulptūros[138]. Akroterijų vietoje iškilusios statulos ir siluetais, ir masteliais pastato visumą atitiko labiau, nei analogiškas tėvo Karolio Jelskio dekoras virš Vilniaus katedros. Tai pačiai Evangelikų reformatų bažnyčiai Kazimieras Jelskis sukūrė didžiulę timpano kompoziciją „Kristaus pamokslas ant kalno“. Joje figūros išdėstytos, stengiantis išlaikyti pusiausvyrą. Centre, kalnų fone išsiskiria Kristaus figūra. Jo rankos ištiestos į vieną pusę, galva pasukta į kitą – visa tai sujungia abipus stovinčius ir klūpančius klausytojus. Timpano plokštuma Kristaus kairėje ir dešinėje užpildyta tirštai; į kraštus figūros ritmiškai mažėja, tarpai tarp jų didėja. Nevienoda minios reakcija pamokslo metu nusakyta judesiais, klosčių ritmu, visa kūno plastika. Žmonių būseną atspindi veidų mimika – herojų galvos išdidintos, kad veidų išraiška būtų matoma iš didesnio atstumo. Kompozicija horeljefinė, vietomis pereinanti į apvaliąją skulptūrą. Šį kartą lyginant su Katedra, jos timpano



Kazimieras Jelskis. Vilniaus Evangelikų reformatų bažnyčios frontono skulptūros. XIX a. 4 d-metis

dekoru – Evangelikų reformatų bažnyčia ir Kazimieras Jelskis pralaimi – jo klasicizmas statiškesnis, nusausinantis vaizdą.

K. Jelskis sukūrė ir daugiau reljefinių klasicistinių kompozicijų: vienos–mitologine („Adonis ir Venera“, „Herkuleso kova su hidra“ ir kt.[139]), kitos– istorine tematika.[140] 1865 m. iš Vilniaus Senienų muziejaus į Maskvą išvežti jo bareljefai „Taikos pasirašymas Paryžiuje 1813 m.“ ir „Vilniaus universiteto patvirtinimas 1803 m.“[141]. Pastarajame pavaizduoti keturi žmonės: J. Stroinovskis, kuratorius A. Čartoriskis, Aleksandras I ir alegorinė moteris „Akademija“; caras laiko moters ranką, tarsi perduodamas ją rektoriui J. Stroinovskiui. Kokie buvo klasicistiniai K. Jelskio reljefai galima spręsti iš kompozicijos „Skulptūros alegorija“ (1858 m., LDM), skirtos Severinui Remeriui paminėti. Reljefo figūros išdėstytos pusiausvyros principu – lygiame fone trimis planais. Siužete ir plastikoje dominuoja priklaupusi moteris antikiniais drabužiais, kuri, padedama vaikų, kala S. Remerio biustą.

K. Jelskio kūrinių sąrašą papildo nedidelės figūrėlės ir grupės mitologine („Morfėjus ir Bakchantės“) bei buitine animalistine („Karvė“) tematika[142]. Minima, kad skulptorius atnaujino lipdinius Kauno rotušėje (apie 1837 m.), restauravo Šv. Petro ir Povilo bažnyčios skulptūras, restauravo ir sukūrė naujų Pažaislio vienuolyno lipdinių (1839 m.), Pažaislio bažnyčioje – marmurinį altorių[143]. Gali būti, kad kai kurie šių darbų yra ne jo, tačiau Kazimieras Jelskis, šiaip ar taip – ryškiausia individualybė XIX a. skulptūros horizontuose. Įvairiopas jo talentas tarp amžininkų neturėjo sau lygių, šalia jo nublanksta ir vėlesnės skulptorių kartos.

Kazimieras Jelskis. Skulptūros alegorija. 1858

Skulptorius ir keramikas – *Ignatas Julijonas Ceizikas* (1779–1860 m.), garsėjęs ne tik meniniais gabumais, bet ir audringu gyvenimo būdu. I. Ceizikas gimė netoli Seinų, mirė Irkutske. 1798 m. įstojo į Vilniaus universiteto Piešimo ir tapybos katedrą. Įsteigus Skulptūros katedrą, lygiagrečiai studijavo skulptūrą. Nuo 1802 m. papildomai lankė chemijos, visuotinės istorijos ir prancūzų kalbos paskaitas. Dalyvavo studentų laisvamanių veikloje. Nuo 1808 m. I. J. Ceizikas nuomojo įvairius (pvz., Sapiegų) dvarelius ir juose laisvu laiku užsiimdavo skulptūros bei keramikos darbais. Tačiau didžioji jo sąmoningo gyvenimo dalis praėjo tremtyje. I. Ceiziką valdė dvi aistros. Vienos jų – pinigų falsifikavimo – nenuslopino nei gausūs areštai, nei kelionės į vis naujas tremties vietas, nei galimybė dorai uždirbti didelius pinigus. Mėgo aiškinti, kad vertybinių popierių ir pinigų padirbinėjimas – tai jo anticarinė veikla, tačiau šios veiklos neatsisakė net slapstydamasis Vienoje ir ten gamino austriškus banknotus. Antroji – kūrybos aistra lengvino jo kaip kalinio gyvenimą: Minsko kalėjime lipdė skulptūrėles iš duonos; Sibire taip išgarsėjo savo keramika, kad buvo įdarbintas Beriozovo stiklo fabrike modeliuotoju; Tobolske jo kūryba, sužavėjusi gubernatorių, padėjo išvengti kasyklų; šiame mieste, gaudamas gerus pinigus už savo darbus, net sugebėjo pasistatyti namą. Tačiau kiekvienąkart pajutęs šiokią tokią laisvę, I. Ceizikas imdavosi pinigų gamybos, ir netrukus būdavo vėl areštuojamas. Taigi dauguma jo kūrinių gimė nelaisvės sąlygomis. Dailininko darbų kolekciją iš Sibiro į Vilnių atvežė Jonas Petraškevičius.

Neturėdamas tinkamų darbui sąlygų, I. Ceizikas kūrė išimtinai smulkiąją skulptūrą, figūrėles, reljefines plaketes. Pas mus geriausiai žinomos plaketės, jų pavyzdžių yra Lietuvos muziejuose. Skulptūroje vaizdas traktuotas realistiškai. Plaketėse atkūrė buitinius gyvenimo vaizdus, retai rėmėsi istoriniu ar religiniu siužetu (pvz., „Aristotelis su knyga rankoje“, „Kristus, laiminantis vaikus“[144]). Buitinės tematikos darbai pasa-

koja apie liaudies gyvenimo sąlygas, nesaldžią kalinių kasdienybę. Darbų turinį nusako jų pavadinimai: „Motina prie lopšio“, „Akutajaus kasyklose“, „I. Ceizikas kalėjime“, „I. Ceizikas, prikaustytas grandine prie stumiamo vežimėlio“. Šie liūdni pasakojimai atsirado ne tik kaip skulptoriaus likimo projekcija, bet ir dėl romantikams būdingo susidomėjimo paprastais žmonėmis, neįprastais jų gyvenimo rakursais (tremtimi, kalėjimu).

Beveik visi skulptūriniai darbai nulipdyti iš raudono molio–terakotos. Plakečių meninė kalba nėra sudėtinga. Siužetas atpasakojamas literatūriškai, todėl kompozicijos perkrautos detalėmis, išmodeliuotos itin smulkmeniškai. Reljefas neaukštas. Vienas iš ankstyvųjų darbų – plaketė „Motina prie lopšio“ (1818 m., KČDM). Tai nedidelė, beveik kvadratinio formato plaketė su pasakojamojo pobūdžio scenele. Motina su vaiku pasodinta kompozicijos centre, jų dešinėje – stalas ir langas, kairėje pakabintas lopšys, žemiau – lova ir ūkio rakandai. Daiktai išdėlioti pusiausvyros principu, laužyti jų kontūrai randa atgarsį kampuotoje moters figūroje, sijono klostėse. Tačiau vaizdas pernelyg susmulkintas, trūksta kryptingos detalių atrankos, meninio apibendrinimo. Vėlesnė, jau tremtyje sukurta plaketė „I. Ceizikas kalėjime“ (LNM) kiek išilginta vertikaliai, nulipdyta skulptoriaus pamėgtu žemu reljefu. Joje dailininkas vaizduoja save sėdintį už stalo, priešais didelį kryžių. Pastarojo kryžma apjuosta erškėčių vainiku – Lietuvoje tai buvo pasipriešinimo carizmui simbolis. Figūra įkomponuota asimetriškai, pasukta profiliu. Tiksliai, išraiškingai nulipdyta rankomis paremta galva. Drabužiai sujaukti, neatitinkantys kūno formų, su daugybe klosčių klostelių, kuriose netvarkingai žaidžia šviesa. Figūra supriešinta aplinkai – reguliariems stalo, kėdės, kryžiaus, lango kampams, taisyklingai pačios plokštės formai. Palyginus su ankstesne kompozicija, šioji organizuota tiksliau, nors susmulkėjimo neišvengta.

Dailininko apvaliosios skulptūros darbams priskirtina nedidelė, nedrąsiai modeliuota skulptūrėlė – ant plokštės gulintis nuogas berniukas (Biržų KM). Yra žinoma keletas jo tapytų portretų – Piotro Mošinskio ir viso Sibiro generalgubernatoriaus Nikolajaus Muravjovo Amūriškio atvaizdai[145].

Gyvendamas Lietuvoje I. Ceizikas daugiau kūrė keramikos. Jai gaminti išradęs ypatingą juodo atspalvio masę, kurios pagrindą sudarė molis; už jos receptūrą dailininkui siūlė penkiolika tūkstančių auksinių rublių. Jo keramikos dirbiniai – indai, vazos, pypkutės – klasicizmo ir ampyro stiliaus. Juos dekoravo ornamentu, kurį išbrėždavo adata, stiklo šuke, kitokiais primityviais būdais. Be to, keramiką puošdavo reljefinėmis kompozicijomis, figūriniais medalionais, apvaliąja skulptūra (indų rankenas). Lietuvoje yra išlikusios dvi ampyro stiliaus juodo ir raudono molio vazos, viena taurė (LDM). Daug I. Ceiziko keramikos yra Lenkijos muziejuose (VNM, KNM, Lenkijos Kariuomenės muziejuje Varšuvoje).

1831 m. numalšinus sukilimą, caro statytinių represijos ėmė varžyti skulptūros raidą. Ji prarado buvusią visuomeninę reikšmę, sumažėjo užsakymų. Tik kai kurie žanrai – portretas, memorialinė, dekoratyvioji ir religinė skulptūra dar rodė gyvybės ženklų, o skulptoriai (pvz., Kazimieras Jelskis) mėgino spręsti opius etinius ir estetinius laikmečio klausimus. Keitėsi stilistinis skulptūros veidas. Vėluojantis klasicizmas kartais nuslysdavo į akademizmą, tačiau pritrūkus šalininkų, ėmė užleisti pozicijas romantizmo estetikai. Po 1831 metų sukilimo skulptūroje įsigalėjo įvairių pakraipų romantizmas, nors neretai jo stilistika nukrypdavo klasicizmo, realizmo link. Reikia pasakyti, kad skulptoriai tuo metu išvis buvo kiek pasimetę, todėl anuometinėje dailėje netrūko ir eklektikos. Panaši situacija skulptūros mene išsilaikė iki pat XIX a. pabaigos.

Šiek tiek ėmė keistis ir skulptorių požiūris į medžiagas. Vis dažniau imta naudoti medį, smiltainį, nors kitos medžiagos – granitas, terakota, marmuras, gipsas – taip pat nebuvo pamirštos. Medines skulptūras dažydavo. Jei klasicizmas ir akademizmas kultivavo baltą spalvą su paauksavimais, tai įsivyravus romantizmui atskiros skulptūros dalys imtos dažyti skirtingomis spalvomis.

Kaip ir anksčiau, žymiausias skulptorius tebebuvo Kazimieras Jelskis. Tuo metu kūrybinį gyvenimą pradėjo nemažai jo mokinių (žinomos ne visos pavardės). Vėliau jų gretas papildė keletas Peterburgo ir kitų dailės akademijų auklėtinių. Svetur studijavusiųjų darbai kiek skyrėsi plastika, nors turinys dažniausiai būdavo lietuviškas.

Portretinė skulptūra

Nors biustų, bareljefų ir portretinių medalių paklausa labai sumažėjo, be K. Jelskio, juos kūrė J. Ostrovskis, R. Slizienis, V. Smakauskas, K. Kavaliauskas, T. Obelevičius. Laikydamiesi romantizmo idealų, skulptoriai neapsiribojo konkretaus žmogaus bruožais – siekė išreikšti jo vidinę laisvę, emocinę būseną, mėgino užkoduoti tam tikrą potekstę. Jei tapyboje turėjo pasisekimą miniatiūros, tai skulptoriai romantikai išpopuliarino mažųjų formų biustelius (maždaug 12 cm aukščio). Jie buvo statomi ant miniatiūrinių kronšteinų postamentėlių, o šie kabinami ant sienos. Tokius biustelius kūrė J. Ostrovskis ir R. Slizienis.

Jano Ostrovskio (minimas 1856–1872 m.) biografija mažai žinoma, nors skulptorius gyveno ir dirbo Vilniuje. Jis kūrė mažųjų formų biustus ir portretinius medalius. Lipdė Vilniaus universiteto profesorių, įžymių Lietuvos, kartais Lenkijos politikų, kultūros veikėjų (J. Sniadeckio, A. Mickevičiaus, V. Sirokomlės, J. Pileckio ir kt.) biustus. Dauguma portretų J. Ostrovskio sukurti iš natūros, nors imdavosi vaizduoti ir istorines asmenybes.

J. Ostrovskis gerai jautė mažųjų formų plastines galimybes. Jo biustiniai portretukai dažniausiai frontalūs. Meninei įtaigai ir vaizdo dinamikai pasiekti naudojo plastinius masių kontrastus – kruopščiai sumodeliuota galva supriešinta lygioms drabužių plokštumoms. Dauguma darbų – iš gipso, žinomas tik vienas iš bronzos išlietas medalis (A. Konskio atvaizdas, 1858 m., LIEM). Ne viena skulptūra patinuota – spalva imituotas dramblio kaulas ir tuo sukurta formų lengvumo iliuzija.

Tiesiog iš natūros sukurti J. Ostrovskio portretai – emocionalūs, juose įžvalgiai apibūdintas amžininkas. Gilų analitinį požiūrį į natūrą atspindi skulptoriaus Kazimiero Jelskio (1855 m., VNM) ir gamtininko Konstantino Tyzenhauzo (1857 m., Rokiškio KM) biustai. K. Tyzenhauzo portrete galva nulipdyta minkštai ir tiksliai. Charakteristiką sustiprina ritmiškai pabrėžtos antakių,

Janas Ostrovskis. Vladislovo Sirokomlės portretas. 1858

Janas Ostrovskis. Jano Ursino Niemcevičiaus portretas. 1854

akių srities, lūpų linijos. Veide sudėtingai, bet lengvais prisilietimais pasiskirsto šviesa. Jam prieštarauja sausai, monotoniškomis plokštumomis nulipdyti švarko atvartai. Perėjimą nuo veido prie atvartų sušvelnina apykaklė ir ją juosianti kaklaskarė.

Istorinių veikėjų galerijai skirtinas gan kruopščiai nulipdytas lenkų rašytojo, kviesto į Vilniaus universiteto Retorikos ir poezijos katedrą, J. U. Niemcevičiaus biustas (1854 m., LNM). Galva apibendrinta grafiškai pabrėžiant skruostus, lūpas, akių sritį. Dėmesingai atkurta medžiagų faktūra. Tačiau šis kaip ir kiti J. Ostrovskio sukurti biustai pagal tapytus ar pieštus portretus stokoja gyvumo ir gilesnės žmogaus analizės.

J. Ostrovskio kabinetinio medalio pavyzdys – iš natūros lipdytas istoriko Mykolo Balinskio portretas (LNM). Pavaizduota tik

Rapolas Slizienis. Tomo Zano portretas

profiliu pasukta galva, nulipdyta aukštu reljefu, gerai įkomponuota į medalio lauką. Plastiškai pažymėti veido bruožai randa atgarsį lanksčioje portreto kontūro linijoje. Ryškiai išsiskiria plaukų ir žandenų faktūra. Medalio patina imituojamas dramblio kaulas. Kitas LNM esantis medalis – V. Karotynskio atvaizdas (1857 m.) – nulipdytas silpniau.

Panašia stilistine maniera dirbo *Rapolas Slizienis* (1803–1861 m.). Skulptūros meno mokėsi pas Kazimierą Jelskį (nuo 1824 m.), piešimo ir tapybos – pas J. Rustemą, architektūros – pas K. Podčašinskį. Vėliau tobulinosi Peterburge (tarnaudamas Vidaus reikalų ministerijoje). Nemažą poveikį jo meninėms nuostatoms padarė draugystė su V. Smakausku ir A. Orlovskiu. R. Slizienis buvo Vilniaus apylinkių dvarininkas, tačiau privilegijuota padėtis jam netrukdė domėtis pažangiomis laikmečio idėjomis ir jas skleidusiais žmonėmis. Dailininko simpatijas atspindi dvi jo kūrybos kryptys. Dalyje portretų vaizduoja gimines bei artimuosius, pavyzdinis tėvų Jono ir Anelės grupinis medalis, nulipdytas jų auksinių vestuvių proga[146]. Didesnę išliekamąją vertę turi kita palikimo dalis. Tai Vilniaus uni-

versiteto filomatų T. Zano, A. Mickevičiaus, J. Čečioto, E. Odineco, kai kurių profesorių, kultūros veikėjų medaliai ir biustai. Vienas garsiausių jo medalių – Senienų muziejaus steigėjo grafo Eustachijaus Tiškevičiaus atvaizdas (1850 m. LNM). R. Slizienis, kaip ir J. Ostrovskis, apsiribojo portretuojamojo galva, lipdė ją aukštu reljefu, sumažinančiu linijinio kontūro reikšmę. Tiškevičius apibūdinamas lakoniškai, paliktos svarbiausios linijos, charakteringa faktūra. Medalio kompozicija aiški, neišgalvota, santūriai nužymėtas šriftas nesutrikdo paviršiaus rimties. T. Zano medalis (LDM) – dinamiškesnis, jo plastika romantiškai aktyvi. Poeto galva ir plaukai nulipdyti sodriai, su pasimėgavimu, formos pulsuoja gyva šviesos ir šešėlių kaita. Vikri silueto linija taip griežtai atriboja portretą nuo fono, kad galva daro bemaž apvaliosios skulptūros įspūdį.

R. Slizienio sukurti mažųjų formų biustai dar rodo ištikimybę klasicizmo estetikai. Lietuvos mokslininkų S. Jundzilo ir J. Sniadeckio miniatiūriniai portretai (maždaug 12 cm aukščio, Rokiškio KM) išlieti iš gipso, patinuoti tamsiai ruda spalva. Antikos hermų pavyzdžiu nulipdytos skulptūrėlės nepasižymi didele menine verte, charakteristikos jose gana paviršutiniškos.

R. Slizienis kūrė ne tik skulptūras. Yra žinoma jo tapytų portretų, pieštų karikatūrų.

Dar vienas universalaus talento dailininkas – *Vincas Smakauskas*, išgarsėjęs tapybos, grafikos, dailės teorijos darbais, šį tą nuveikė ir skulptūros dirvonuose. Yra išlikę keli jo sukurti medaliai ir dekoratyvinės skulptūros pavyzdžiai. Klasicizmo ir romantizmo ypatybių turintys medaliai išduoda V. Smakauską buvus K. Jelskio mokiniu. Du žinomi jo portretai panašūs tik kompozicija. Profesorių J. Saunderso ir J. Sniadeckio medaliai (LDM) abu ovalios formos, apjuosti iškiliais rėmais. Biustai sukomponuoti profiliu, aplinkui palikta daug erdvės, virš galvų puslankiu užrašytas šriftas.

Rapolas Slizienis. Eustachijus Tiškevičius. 1850

J. Saunderso biustas medalyje modeliuotas laisvai, reljefas įvairaus aukščio. Iškili nuoga krūtinė užbaigta romantiškai išlenktu apipjovimu. Glotnus kūno paviršius ir dinamiška plaukų masė orientuoja žvilgsnį į portretuojamojo veidą. Priešingai J. Sniadeckio portrete – krūtinė neapnuoginta. Čia drabužių tiek daug, juose taip atidžiai padarytos raukšlės bei sagtelės, kad profesoriaus veidas tampa lyg ir antraeiliu dalyku.

Mielagėnų bažnyčios presbiterijoje (Ignalinos rj.) stovi V. Smakausko sukurtas fundatorių Kazimiero ir Justinos Kublickių antkapinis paminklas (apie 1838 m.). Jo viršutinės dalies dviejose nišose pastatyti stambūs gipsiniai biustai (aukštis – 90 cm): apibendrinti grubokai, detaliau modeliuoti tik veidai ir kai kurios drabužių detalės. Skulptūros sukomponuotos frontaliai, nulipdytos vėlyvojo klasicizmo maniera. Po nišomis yra marmurinė lenta su užrašu. Šios bažnyčios eksterjerui V. Smakauskas sukūrė Šv. Petro ir Šv. Povilo statulas. Šventieji stovi klasicistinės bažnytėlės fasado nišose, abipus portalo kolonados. Skulptūros pusantro natūralaus dydžio, lėtų judesių, frontalios, uždaro silu-

Vincentas Smakauskas. Šv. Povilas. Mielagėnų bažnyčia

Vincentas Smakauskas. Šv. Petras. Mielagėnų bažnyčia

eto. Aptakios jų formos ir antikinio drabužio kritimas meta lengvus šešėlius, paryškinančius laikysenos orumą. Dar vienas V. Smakausko kūrinys Mielagėnų bažnyčioje – vienas prieš kitą skriejantys du angelai su laurų vainiku. Tai vėlyvojo klasicizmo formų reljefas, puikiai susietas su vargonų tribūnos plokštuma.

Apie K. Kavaliausko ir T. Obelevičiaus gyvenimą bei kūrybą beveik nieko nežinoma. Minima, kad Kazimieras Kavaliauskas buvo vienas geriausių K. Jelskio mokinių[147]. Teodoras Obelevičius turbūt dalyvavo tautiniame judėjime, nes 1862 m. buvo ištremtas iš Vilniaus su 108-iais kitais patriotais.

Emigracijoje ir Lietuvoje kūrė dviejų sukilimų dalyvis *Henrikas Dmachauskas* (Dmochovskis, 1810–1863 m.), gimęs Vilniuje, Edukacinės komisijos sekretoriaus šeimoje, žuvęs sukilimo metu mūšyje netoli Dokšicų (Baltarusija). Vilniaus universitete pas K. Jelskį studijavo skulptūrą, kitame fakultete – teisę. 1831 m. įsijungė į Trakų apylinkėse veikusį sukilėlių būrį. Numalšinus sukilimą, pasitraukė į Prancūziją, vėliau persikėlė į Galiciją. Čia už agitacinę veiklą nuteistas 5 metams kalėti. Atlikęs bausmę išvyko į Paryžių, kur tobulinosi Meno mokykloje (École des Beaux-Arts) ir skulptorių romantikų Fransua Riudo (François Rudeau), Davido d'Anžero (David d'Angers) dirbtuvėse. Klajojo iš vietos į vietą, kol 1852 m. apsistojo Filadelfijoje. 1861 m. gavo leidimą grįžti į Vilnių. Užsienyje jis gyveno ir dirbo Henri D. Saunderso slapyvardžiu.

H. Dmachauskas kūrė portretinius biustus, figūras, bareljefus, medalius, figūrinius antkapinius paminklus, statulėles. Jo gyve-

Henrikas Dmachauskas. Šv. Vladislovas. Vilniaus katedra. 1861–1862

Elena Skirmantaitė. Vytis. XIX a. 7–8 d-mečiai

mą bei kūrybą ženklino ne tik romantizmo dvasia, bet ir blaivi politiko mąstysena. Dauguma darbų tarsi lozungai kvietė į kovą. Antai 1831 m. jis kūrė piešinius, skatinusius anticarinę veiklą; 1849 m. Lietuvoje galbūt buvo platinamas jo plakatas su 1831 m. sukilimo vado Juozapo Zalivskio atvaizdu; 1863 m. sukilimo dienomis plakatuose ir piešiniuose fiksavo sukilėlių gyvenimą.

Ankstyvieji H. Dmachausko darbai – tai 1837–1841 metais Kufštaino kalėjime (Galicijoje) iš duonos lipdyti reljefai, kalinių gyvenimo vaizdai. Atgavęs laisvę, dailininkas ėmėsi portretų, kūrė pažangiausių to meto žmonių medalius, plakетes, biustus, statulas. Tarp jų išsiskiria romantiško patoso kupina jau minėto J. Zalivskio plaketė (geležis, 1849 m., LDM ir LNM). Jos centre – tiksliai, gyvai modeliuotas pulkininko profilis. Jį supa kelių planų kartušas su apvaliai įrėmintais sukilėlių gyvenimo vaizdais. Plaketę karūnuoja Vilniaus Aukštutinės pilies mūrų vaizdas. Galicijos įvykius atkuria analogiškos paskirties medalis (bronza, 1846 m., LDM). Jo kompozicijos centre nulipdyti revoliucionierių J. Šelio (J. Szeli) ir K. Meternicho (K. Metternnich) profiliai, plokštesni ir statiškesni nei J. Zalivskio. Galvas supa dinamiškiau traktuotas vainikas–kartušas, kuriuo teka gyvų ir mirusiųjų srautas – tiršta veidų ir rankų masė.

Gyvendamas Paryžiuje, H. Dmachauskas iš molio nulipdė T. Kosciuškos, J. Jasinskio, savo draugų medalių modelius, iš marmuro padarė tėvo Henriko medalį (1848 m.), autoportretą[148], sukūrė antkapinių paminklų. 1851 m. trumpam apsistojęs Londone, lipdė statulėles ir medalius.

Aktyviai ir įvairiai H. Dmachauskas-Saundersas pasireiškė JAV. 1853 m. Pensilvanijos dailės akademijos parodoje

eksponavo medalį su penkių dekabristų atvaizdais (PNM). Stengdamasis gauti užsakymų Kapitolijui, skulptorius kūrė JAV valstybės vyrų – G. Vašingtono (G. Washington), B. Franklino (B. Franklin), T. Džefersono (T. Jefferson), generolo N. Gryno (N. Greene), H. Geito (H. Gates), ir kitų marmurinių biustų projektus, kuriuos eksponavo Kongreso bibliotekoje Vašingtone. Kai kurie jų buvo užbaigti ir parduoti. Šie portretai pasižymi ryškiomis charakteristikomis, romantiniu emocionalumu, laisva impulsyvia lipdyba.

Didele H. Dmachausko kūrybos aukštuma tapo žmonos antkapinis paminklas (1858 m., Filadelfija, Laurel Hill kapinės) – baltame marmure iškaltos, nedaugiažodiškai monumentalios, tačiau jaudinančios žmonos ir dviejų vaikų figūros.

Grįžęs į Vilnių 1861 m. sukūrė Mykolo Balinskio portretinį medalį, o 1863 m. pradžioje – jo biustą[149]. 1862 m. Archeologijos komisijai paskelbus konkursą, padarė du gipsinius Barboros Radvilaitės paminklo projektus[150]. Viename jų gražioji vilnietė stovėjo ant postamento, kitame (bareljefe) – priklaupusi dinamiškame judesyje. Paminklas turėjo būti pastatytas Vilniaus katedroje, tačiau 1863 m. įvykiai sutrukdė tai padaryti. Liko tik H. Dmachausko lipdytas medalis su karalienės Barboros atvaizdu (patinuotas gipsas, 1862 m., VNM). Dar vienas neįgyvendintas skulptoriaus projektas buvo paminklas vilniečiui poetui ir kultūros veikėjui V. Sirokomlei-Kondratavičiui[151]. Tėvynėje H. Dmachauskas realizavo tik vieną stambesnį sumanymą – Šv. Vladislovo gipsinę statulą Vilniaus katedroje, to paties vardo koplyčioje. Figūra išplitusi altoriaus nišos erdvėje – šioji jai sudaro tamsų foną. Romantizmui būdingu prieštaringu rankų judesiu suformuota silueto įstrižainė. Figūra traktuota ekspresyviai: galvos pasukimu, judesiui paklusniomis giliomis drabužių klostėmis ir šešėlių slinktimi sukurtas stipraus, ryžtingo žmogaus paveikslas. Lipdymas minkštas, kruopštus, jautrus skirtingoms medžiagų faktūroms.

H. Dmachausko kūryba įtikinanti, niekada nenuslydusi į sąlyginį idealizavimą. Skulptoriui buvo priimtinos ir klasicizmo, ir romantizmo išraiškos formos – pirmosios formaliai, antrosios – kaip vidinė būtinybė. Kovinga ir viskam neabejinga skulptoriaus natūra atsispindi jausminguose, pakiliuose darbuose.

Lietuvos akademizmui atstovauja XIX a. viduryje dirbę skulptoriai E. Skirmantaitė-Skirmantienė ir jos vyras K. Skirmantas.

Elena Skirmantaitė (Skirmuntt, 1827–1874 m.) gimė netoli Pinsko. Mokėsi Vilniuje, privačioje H. Dmachausko studijoje, Vienoje pas Dž. Cezarį (J. Caesar) ir Romoje pas P. Gali (P. de Galli). Po 1863 m. sukilimo drauge su vyru buvo ištremta į Tambovą, vėliau persikėlė į Krymą. Apie 1869 m. grįžo į Lietuvą ir gyveno Vilniuje.

H. Skirmantaitė kūrė biustus ir portretinius medalius, istorinių asmenų bareljefus, kartais – žanrinės tematikos darbus. 1863–1873 metais nulipdė 20 etninių tipų, parodydama ne tik būdingus veido bruožus, bet ir tautinę aprangą[152]. Sukūrė keliasdešimties tremtinių portretinius medalius, giminių, artimųjų atvaizdus, žinomas vienas dailininkės autoportretas (LDM). Gyvendama Vilniuje, nulipdė Lietuvos didžiųjų kunigaikščių Mindaugo ir Gedimino horeljefines kompozicijas (1870 m.). Gediminas (bronza, LIEM) vaizduojamas pagal Gvagnini iliustraciją – iki pusės, sudėtingame pakiliame judesyje. Visa kompozicija kupina patoso. Kunigaikščio veidas jai beveik nerūpi – jį uždengia sunkus šalmas. Grožimasi metaliniais šarvais, skirtingomis diržų, grandžių, apkaustų faktūromis, pečius ir rankas dengiančio apsiausto klostėmis. Pasakojimo turinį papildo tauro galva, įkomponuota taip, kad žvėries ragai apkabina kunigaikščio liemenį. Tauro dešinėje natiurmortiš-

Pranciškus Andriolis. Atlantas

ku, žemesniu reljefu pavaizduotas vilko galvos profilis, kairėje – išvyniotas, smulkiai prirašytas pergamentas. Kompoziciją aprėmina ryškus komentaras lenkų kalba: „Lietuvos sostinės Vilniaus įkūrėjas". Vaizdas traktuojamas grafiškai, jo meninė išraiška pagrįsta linijiniu ritmu. Lipdymo maniera šis darbas primena grupę „Dviejų riterių kova" (Trakų ist. muz.), kurios autorius nenustatytas.

Kazimiero Skirmanto kūryba beveik nežinoma. Išlikęs žmonos portretas (bareljefas, 1854 m., LIEM) pasižymi paprasta ir taiklia charakteristika, akademizmui būdingu apibendrinimu.

Bažnytinė skulptūra

Religinės tematikos skulptūrą kūrė ne tik žymiausi XIX a. pirmosios pusės meistrai. Laikas įslaptino daugelio vietinių kūrėjų vardus, kartais palikdamas atsitiktinių dailininkų signatūras. Vienas iš nedaugelio žinomų skulptorių buvo *Pranciškus Andriolis* (Andriolli, 1794 – minimas iki 1861 m.), Lietuvoje atsidūręs atsitiktinumo dėka. Šis italas, Napoleono armijos kapitonas, 1812 m. pateko į rusų rankas, bet laisvę atgavo ir pasiliko Vilniuje. 1818 m. vietinėje spaudoje pasiskelbė, kad atlieka įvairius skulptūros darbus. 1839 m. gavo Peterburgo dailės akademijos piešimo mokytojo diplomą, nuo 1841 m. mokytojavo Šiaulių bajorų mokykloje. Vilniaus Pranciškonų bažnyčiai išdrožė Nukryžiuotąjį (1841 m.). Senajai Raudondvario bažnyčiai sukūrė frizo skulptūras, interjero skulptūrinį dekorą ir didžiojo altoriaus statulas (1855–1860 m.). 1858 m. paruošė eskizus Biržų Šv. Jono bažnyčios stiuko dekorui. 1836– 1838 metais restauravo Vilniaus katedros Valavičių koplyčios skulptūras ir lipdinius (drauge su kitais meistrais). Su mokiniu J. Kazlausku pastatė betoninius atlantus Tiškevičiaus rūmų fasade (dab. Trakų g. 1/26). Dauguma religinės tematikos skulptūrų autorių šiandien yra nežinomi. Išlikusios skulptūros pasižymi ne tik plastikos įvairove, bet ir nevienodai profesionaliai išreikšta medžiaga bei forma. Tačiau kad ir kokia būtų šių skulptūrų meninė vertė, jos vienintelės atstovauja krašto statuariniam palikimui, o kartu atspindi kai kuriuos kituose žanruose nepasitaikančius plastikos niuansus. Jose sutelkta nemažai estetinės bei gyvenimiškosios patirties.

Bažnytinės skulptūros siužetai kilę iš evangelinių ir biblinių, šventųjų gyvenimo scenų. Religinės minties gelmes skulptoriai aiškinosi neatitrūkdami nuo realybės, vaiz-

duodami konkrečius žmones ir juos sakralizuodami. Todėl šioje skulptūroje galima pastebėti ne tik tradicinę simboliką, bet ir tokius žmogaus būties momentus, kurių kita to meto dailė nepaliko.

Religinio žanro skulptūrų meistrai dažniausiai būdavo vidutinių gabumų, tačiau gelbėdavosi gyvenimiška patirtimi ir atkakliu natūros tyrinėjimu. Didžioji išlikusios religinės skulptūros dalis yra klasicistinė, atlikta laikantis šio stiliaus kanonų, tačiau netrafaretinė. Vietinių kūrinių savitumą sąlygojo ir ta objektyvi aplinkybė, kad prieinamiausia medžiaga Lietuvoje buvo medis, ignoruotas kitų šalių klasicizmo. Medis suteikė kūriniui savito išraiškingumo ir architektonikos, stabilumo, konstruktyvaus aiškumo. Taigi vietinė religinė skulptūra paprasta, monumentali, uždarų formų, gerai suderinta su architektūra (ypač medine). Nemaža atvejų, kai meistrai, imituodami klasicizmui būdingą marmurą, stengdavosi išgauti medyje kuo švelnesnes formas, gludindavo jį, uždažydavo baltai. Romantizmo laikotarpiu bažnytinę skulptūrą imta dažyti įvairiomis spalvomis.

Apnuogintas kūnas buvo populiariausia klasicizmo programinė forma. Religinės tematikos skulptūrose ji pasireiškė per Nukryžiuotojo temą. Kristus ant kryžiaus vaizduojamas įvairiai, tačiau visus dailininkus jungė tai, kad jie vengė kančios atviros išraiškos, traumuoto kūno patologijos, net nukankintame žmoguje stengėsi įžiūrėti klasikinės harmonijos apraiškų. Antai Musninkų bažnyčios (Širvintų rj.) Kristaus veidas atspindi padėties tragizmą, tačiau šis įspūdis išgautas barokinėmis priemonėmis. Tuo tarpu kūnas pateiktas klasicistine maniera – matyti tiksli jo anatomija, sustiprintas linijos braižas; kad nesutriktų vaizdo statika, kojos išdrožtos atskirai ir prikaltos. Klasicistinė ramuma gaubia ir Šilalės bažnyčios Nukryžiuotąjį. Pabrėžta vertikali jo figūros ašis: beveik statmenai iškeltos rankos, tiesiai laikoma galva, žemyn krentančios klubų juostos klostės. Išilgintų proporcijų, išdžiūvęs Vievio bažnyčios Nukryžiuotasis sukomponuotas beveik simetriškai, tik galva kiek pasukta į kairę. Jo kūno anatomija apibendrinta, ritmiškai stilizuota. Virve surišta, dirbtinai drapiruota klubų juosta išraiškingai žaidžia horizontalių ir vertikalių srautu.

Tarp religinės tematikos skulptūrų galima rasti ir pusiau apnuogintų angelų. Antai Akmeninės bažnyčioje (Šalčininkų rj.) yra dvi cecho meistrų darbo angelų figūros (aukštis 189 cm). Jos apypilnės, suapvalintų formų, apibendrintos, tačiau anatomiškai tikslios. Vieną ranką angelai laiko prie krūtinės, kitą tiesia altoriaus link. Ta pačia kryptimi pasukti ir ramūs susikaupę jų veidai. Galvai ir pečiams foną sudaro detaliau modeliuoti, viršuje suglausti sparnai. Antroji sparnų pora dengia klubus ir dalį kojų. Skulptūros medinės, buvo dažytos.

Laikui bėgant šventųjų statulos nebegalėjo būti apnuogintos, todėl autoriai ėmė reikšti mintį galvos ir veido plastika, gestu ir kūno judesiu, drabužiais, įvairia atributika.

Kalbant apie altoriui priklausančias šventųjų statulas, reikia pasakyti, kad jos paprastai sudaro sintezę su altoriaus architektūra ir tapyba. Figūros visada stačios, jų skirtumai paprastai parodomi tam tikru būdingu judesiu ir tradiciniais atributais. Štai baroko skulptoriai mėgo pereinamąjį, perdėm dinamišką judesį, tuo tarpu klasicizmo kūrėjai – ramesnį, sukauptesnį judesį. Statulų formos sukoncentruotos, daug dėmesio skiriama silueto aiškumui ir linijiniam ritmui, kad plastika būtų lengvai įskaitoma altoriaus fone.

Šventųjų statulos dažniausiai stovi altoriaus kraštuose, kartais įkomponuotos tarp kolonų. Antai Varnių katedroje (Telšių rj.) XIX a. pirmaisiais dešimtmečiais pastatytos Šv. Kazimiero ir Šv. Stanislovo statulos yra didžiojo altoriaus centre, tarp kaneliūruotų kolonų. Šventųjų judesiai ir veidai išreiškia gilų vidinį susikaupimą. Pa-

Varnių katedros altorius

brėžtinai uždaras Šv. Kazimiero judesys, jo drabužių klostės neryškios, įvijai įstrižos, su aiškia vertikalia linija viduryje. Šv. Stanislovo vidinė būsena patikslinta ramiu nuleistos rankos mostu. Užsisklendusios, maksimaliai sutelktos ir Šv. Povilo statulos formos Palūšės bažnyčioje (Ignalinos rj.).

Pavienės, centrinėje altoriaus dalyje įkomponuotos figūros pavyzdys yra iš Pandėlio bažnyčios (Rokiškio rj.). Tai Šv. Kazimiero statula – labai apibendrintų formų, medinė, balta, su paauksavimu. Ją darant skrupulingai laikytasi klasicistinės pusiausvyros: iš po karališkos karūnos vienodai į abi puses draikosi palaidi plaukai, jų srautas ritmiškai pereina į platėjantį apsiaustą su ilgomis nutįsusiomis rankovėmis.

Kai kurių bažnyčių altorius puošia ištisi statulų ansambliai. Pivašiūnų bažnyčioje (Alytaus rj.) stovi retai pasitaikantis klasicistinis apeinamas altorius (694x225 cm). Šį statinį papildo 15 skulptūrų. Jos skoningai susietos su architektūra, išdėstytos keliais planais, drožtos atsižvelgiant į žiūrovo stebėjimo taškus. Skulptūrose mažoka vidinio turinio, daugiau grožimasi kūno formomis, drabužių ir sparnų linijomis. Modeliuota nekreipiant dėmesio į skirtingų medžiagų faktūras. Visos figūros medinės, dažytos baltai, su paauksavimais. Priešaltorinės dalies kraštuose įkomponuoti du putlūs angeliukai – abu auksiniais sparnais, vilkintys antikinius chitonus ir laikantys po lenktą fakelą. Jie stovi ant postamentų, primenančių kolonos fragmentą. Skulptūros baltos, jų stovai rudi, kolonų kaneliūros ir karnizai paauksuoti. Altorinę dalį puošia mažesnės amūrų figūrėlės: dvi–varinio stačiakampio tabernakulio šonuose, po vieną–tarp kolonų ir altoriaus kraštuose. Šie kraštiniai abiejomis rankomis laiko aukštai iškeltus fakelus. Užaltorinės dalies šonuose stovi Šv. Onos su knyga ir Šv. Joakimo, laikančio kraitelę su paukščiais, statulos. Jų veidai panašūs į lietuvių liaudies dailėje vaizduojamus. Santūrūs judesiai ir natūralus drabužių kritimas byloja apie vidinę rimtį. Altoriaus trikampio frontono galuose vietoj akroterijų klūpo pasisukę angelai. Ansamblį užbaigia timpano kompozicija – aukšto reljefo avinėlis ant knygos, ritmiškai susietas su uždara erdve.

Bažnyčių interjeruose statytos ir pavienės, su altoriumi nesusijusios statulos. Tokie niekam nepriklausomi yra Šv. Kazimieras ir Šv. Stanislovas Taujėnų bažnyčioje (Ukmergės rj.). Abu šventieji užkelti ant pjedestalų, iškalti ir sukomponuoti labai panašiai. Skulptūros ampyro stiliaus: frontalios, lakių kompaktiškų formų, be gi-

Pivašiūnų bažnyčios altorius. Fragmentas

lesnio reljefo bangavimo. Nors ampyras nediferencijavo medžiagų, tačiau Šv. Stanislovo liturginis drabužis išmargintas taisyklingu augaliniu raštu; Šv. Kazimiero rūbo vertikalios klostės, kontrastuodamos su lygiu pelerinos paviršiumi, gyvai žaidžia šviesos ir šešėlių plėmais. Iš balto marmuro iškalti šventieji vaizduoja krikščioniškai suprastą idealų žmogų.

Savitai išdėstytos erdvėje Joniškėlio bažnyčios šventųjų statulos (apie 1792 m., Pasvalio rj.). Šv. Petras ir Šv. Povilas stovi ant aukštų masyvių dorėninių kolonų abipus didžiojo altoriaus. Gipsinės skulptūros lipdytos stambiomis masėmis, monumentaliai, todėl organiškai pratęsia kolonas. Kadangi skulptūros užkeltos aukštai, daugiausia dėmesio skirta jų siluetui, plataus judesio išraiškai, ritmui. Už šių šventųjų, giliau vienoje pusėje stovi Kristus su kryžiumi, kitoje – Dievas Tėvas su skeptru. Abu lipdyti ta pačia maniera kaip ir apaštalai,

Pivašiūnų bažnyčios altoriaus skulptūros. Šv. Petras, Šv. Povilas

pasirinkus tolimą žiūrėjimo tašką. Dar giliau, jau ant sienos, virš jų galvų dekoratyviu bareljefu pavaizduota Šventoji Dvasia – tarp debesų skrendantis balandis.

Pasitaiko skulptūrų ir prie vargonų. Kaltanėnų bažnyčios (Švenčionių rj.) kairėje vargonų prospekto dalyje įkomponuotas natūralaus dydžio angelas, pučiantis ilgą fanfarą. Tai romantiškai traktuota figūra, besiskleidžianti laisvu dinamišku judesiu. Kompoziciją praturtina ir subalansuoja skriejančios drabužių klostės. Skulptūra medinė, angelo kūnas nudažytas gelsvai balta, apranga – pilkai žalia spalva.

Bažnyčių eksterjere apvalioji skulptūra taikyta rečiau. Ją statydavo pagrindiniame fasade, dažniausiai tam skirtose nišose. Rotondinėje Buivydiškių bažnyčioje (Vilniaus rj.) abipus portalo tarp dviejų portiko kolonų įterptos Šv. Kazimiero ir Šv. Stanislovo statulos, susietos su portalo kompozicijos ašimi. Skulptūros medinės, sukaltos iš kelių gabalų. Jų plastinė energija ir siluetų aktyvumas suformuoti atvirais rankų gestais. Drabužių modeliavimas nedrąsus, nors tiesus jų kritimas užduotį palengvina. Abi skulptūros demonstruoja klasicizmui būdingą pusiausvyrą. Marmurą imituojantis jų baltumas suaktyvėja pilkos architektūros fone. Impozantiškas ir Sudervės bažnyčios (Vilniaus rj.) dekoras – dviejų apaštalų ir keturių evangelistų statulos, kurias 1820 m. sukūrė skulptorius *Ignotas Pulmanas* (Gulmanas). Visos jos buvo medinės, padengtos gipsu, beveik dvigubo natūralaus dydžio[153]. Statulos uždarų tūrių, gerai pritaikytos nišoms ir sienų plokštumoms. Bendri bruožai, siejantys skulptūras tarpusavyje ir su pastatu, neatmeta tam tikros meninės autonomijos. Vienos skulptūros išdrožtos

Sudervės bažnyčios šoninio altoriaus fragmentas su Šv. Kazimiero statula. XIX a. 2 ketv.

racionaliai, didelėmis subalansuotomis plokštumomis (Šv. Povilas), kitos – dekoratyviau, netgi manieringai (Šv. Petras). Ne visada apskaičiuotas figūros optinis santykis su žiūrovu – pavyzdžiui, Jono Krikštytojo pakelta galva sudaro nemalonų, neįtikinantį kaklo ir smakro rakursą. Neapskaičiuoti ir Šv. Petro galvos matmenys – aukštai iškeltoje skulptūroje viršutinė kūno dalis turėtų būti stambesnė. Vis dėlto skulptūrų visuma, jų rikiuotė fasade labai pagyvina ir sureikšmina statinį, netgi patikslina šios rūsčios rotondinės architektūros paskirtį.

Savita vieta bažnytinėje skulptūroje tenka cechų meistrų kūrybai. Neretai skulptūra užsiėmė ir statybininkų bei auksakalių cechų atstovai. Jų darbuose dažnai išryškėja liaudiška mąstysena, o atlikimo lygis profesionalesnis nei bemokslių liaudies menininkų. Cechų meistrų tradicijos ryškios Pumpėnų bažnyčios (Pasvalio rj.) Šv. Petro ir Šv. Povilo bei keturių evangelistų skulptūrose. Natūralaus dydžio figūros, stovėjusios didžiajame bažnyčios altoriuje, drožtos iš medžio, dažytos baltai, plokštokos, jų judesys sukaustytas – tai ne tik dėl meistro kaltės, bet ir dėl netikusios medžio rąsto apimties. Veidai modeliuoti apibendrintai, akcentuojant akių gyvumą ir praviras lūpas. Drabužiai išdrožti sausoka klasicistine maniera, nors šiaip jau ryškesnių šio stiliaus bruožų skulptūros neturi. Kūrinių vientisumą kai kur suardo dėme-

Evangelistas Jonas. Sudervės bažnyčia. 1820

Evangelistas Matas. Sudervės bažnyčia. 1820

sys neesminiams dalykams (pvz., preciziškai išdrožti Šv. Jono kojų pirštai). Cechų meistrų braižas atpažįstamas ir medinėje Šv. Jono statuloje (1855 m.), esančioje 6 m aukščio mūrinėje koplytėlėje ant gražaus upelio kranto Adomynėje (Kupiškio rj.). Raguvoje (Panevėžio rj.), netoli J. Straževičiaus dvaro rūmų, kelių sankryžoje stovėjo cementinė saugotojos nuo gaisrų Šv. Agotos statula. Ji buvo užkelta ant aukšto, sunkių proporcijų keturkampio stulpo, todėl skulptorius pirmiausia žiūrėjo silueto. Šv. Agota buvo santūrių formų, frontali, tiesios laikysenos. Maksimaliai apibendrinta visuma ir detalės atitiko cemento galimybes. Statulos vertikalią ašį žymėjo ties krūtine laikiusi taurę kairė ranka, suimtos drabužio klostės ir dešinė ranka, pakelta prie kaktos. Apie 1928 m. šiai rankai nukritus, statula nuimta.

Šv Povilas. Sudervės bažnyčia. 1820

XIX a. viduryje, be vietoje kurtų darbų, Lietuvoje atsirado ir įvežtinių gipsinių skulptūrų. Jos buvo serijinės gamybos, šabloniškų kompozicijų, nugludintos formos švietė ryškiomis kontrastingomis spalvomis.

Anuometinę religinę skulptūrą iliustruojančios kompozicijos greičiausiai nebuvo kuriamos konkretiems interjerams, nors dauguma jų vis dėlto papildė altorius kaip ir klasicizmo laikais. Šių skulptūrų sumanymu ir šventuosius lydėjusia atributika akcentuota ritualinė altoriaus paskirtis, nekonfrontuojant su nusistovėjusiomis tradicijomis. Tačiau bažnytinės schemos nevaržė stilių kaitos. Šalia dar gyvų simpatijų barokui ir inertiškai palaikyto klasicizmo dauguma skulptorių svyravo tarp klasicizmo ir romantizmo, romantizmo ir sentimentalaus realizmo formų. Nors romantinė, kaip ir ankstesnė, religinė skulptūra buvo komponuojama frontaliai, tačiau ji tapo veržlesnė, dinamiškesnė. Tai jau ne sąlyginė baroko ekspresija – naujos kartos dailininkai vertino natūralų, kartais neišbaigtą judesį, jame įžiūrėjo formų ir linijų grožį. Siekdami išreikšti vidinę laisvę, jie stengėsi uždengti savo kūrinius ypatinga emocine jėga, tačiau šios pastangos dažnai virsdavo tik išoriniu ritminiu romantizmu.

Dar vienu skulptorių dėmesio objektu tapo medžiagų faktūros. Kūno ir draperijų skirtumai buvo numatomi ne tik drožiant medžio paviršių, bet ir polichromuojant statulas, kartais, kad meninis vaizdas nenusižengtų gyvenimo tiesai, būdavo išryškinami detaliausi spalvoti drabužių raštai.

Pereinamųjų iš klasicizmo į romantizmą formų yra Šv. Kristoforas (maždaug XIX a. 3 d-metis, marmuras) Upynos bažnyčioje (Telšių rj.). Gyvas nuogo kūdikio judesys supriešintas kresnų proporcijų barzdotam Šv. Kristoforui, vilkinčiam sudėtingai klos-

tuotą drabužį, manieringai laikančiam rankas. Kiek kitaip dviejų stilių sandūra atsispindi medinėje Šv. Kazimiero statuloje, stovinčioje Sudervės bažnyčios šoniniame altoriuje. Skulptūroje išsaugotos klasicistinės proporcijos, kietokas modeliavimas. Veidas ryškių bruožų, apibendrintas, tačiau šventojo ūseliai byloja apie nesiskaitymą su senosiomis ikonografinėmis schemomis. Romantiškai traktuoti Šv. Kazimiero drabužiai – laisvai krentantys, spalvingi. Viršutinio rūbo kraštas nužymėtas kita nei visa medžiaga spalva, ištapytas raštais; apatinis rūbas irgi užbaigtas detaliais ornamentais, apraštuotas faktūriniais kutais.

Cechų meistrų braižą primena Kazliškio bažnyčios (Rokiškio rj.) didžiojo altoriaus angelo sargo ir Mykolo Arkangelo skulptūros. Abiejų sudėtingas judesys, gyva gestikuliacija, besiplaikstančios draperijos. Figūros dažytos keliomis ryškiomis spalvomis. Akivaizdu, kad meistras laikmečio madas žinojo, bet įveikti sudėtingesnes formas jam buvo sunku.

Paminėtinas ir pavyzdys, rodantis baroko stiliaus gajumą. Palūšės bažnyčios (Ignalinos rj.) Šv. Petro ir Šv. Povilo statulos 1844 m. sukurtos pagal tapytus barokinius šių apaštalų paveikslus.

Antkapiniai paminklai

Klasicizmo įsigalėjimo laikotarpiu tiek Europoje, tiek Lietuvoje antkapinius paminklus imta statyti nebe bažnyčiose, bet kapinėse. Pakito paminklų plastika, jų nebereikėjo taikyti prie konkretaus interjero. Neretai paminklai buvo komponuojami kaip smulkiosios architektūros formos, su tam tikromis skulptūrinėmis detalėmis. Antkapiai tapdavo velionio vizitine kortele, jo turtinės padėties nuoroda.

Paminklus statė įvairių gabumų skulptoriai ir architektai, dažnai nežinomi meistrai ar dirbtuvės, tačiau visų jų kūryba susijusi klasicizmo saitais. Klasicistinių formų paminklai buvo labai populiarūs, jie statyti iki XIX a. antrosios pusės. Savo forma ir tektonika šie statiniai praplėtė memorialinės dailės supratimą, naujai įprasmindami gyvenimo pergalę prieš mirtį.

Klasicistinių paminklų turinyje ir formoje greta krikščioniškosios simbolikos XIX a. I-ojoje pusėje vis dažniau pasitaiko antikinė mirties personifikacija. Kadangi švietėjai ypač rūpinosi informacija apie mirusįjį, kompozicijose vyravo plokštės su keliais šriftais išrašytu tekstu. Paminklų formos prasmingos ir aiškios, plastika nesudėtinga, subalansuota, rami. Jie skirtingų matmenų, susieti su vietos reljefu ir gamta. Statyti iš įvairių spalvų vietinio granito, smiltainio, tinkuotų plytų ir marmuro detalių. Kai kurie architektūriniai ir skulptūriniai to meto paminklai tebėra Vilniaus Rasų (įkurtos 1769 m., 1801 m. praplėstos), Bernardinų (įkurtos 1810 m.), Evangelikų (įkurtos 1806 m.) kapinėse.

Klasicizmo įsitvirtinimo laikais Vilniaus kapinėse meniškų antkapių buvo nedaug. Pasiturinčios šeimos statydinosi katakombas ir mauzoliejus. Rasų ir Bernardinų kapinių katakombos – tai ilgi stačiakampiai mūrai su keliais aukštais išdėstytomis angomis karstams. Statinio fragmentas, išlikęs Bernardinų kapinėse prie koplyčios, byloja, kad tokios paskirties architektūra turėjo daryti įspūdį savo bendrąja mase ir kuklia fasadinių sienų apdaila. Katakombos viršuje apjuostos klasicistiniu karnizu, jų angas skiria stačiakampės įsprūdos su skardinėmis ar marmurinėmis memorialinėmis lentomis. Daug kur Lietuvoje buvo statomi įvairių architektūros formų mauzoliejai, kuriuos užsisakydavo turtingi miestiečiai, feodalai, vienuolynai. Ilgokai jie buvo barokiniai (pvz.,

vyskupo D. Pilchovskio, po 1803 m., Šv. Stepono kapinėse, buvusiose prie to paties vardo bažnyčios). Pereinamųjų iš baroko į klasicizmą formų yra Bernardinų ir Bonifratrų vienuolynų mauzoliejai. Pirmasis, Bernardinų kapinėse pastatytas 1838 m., panašus į atvirą kvadratinę koplyčią su visose pusėse vienodomis arkinėmis angomis. Mauzoliejaus sienos dekoruotos karnizais ir frizu. Statinio pagrindas pereina į nupjautos piramidės formos stogą ir siaurą neaukštą būgną su lėkštu kupoliuku. Pro angas gerai matomas didelis medinis kryžius ir Kristaus figūra. Uždaro pobūdžio Bonifratrų mauzoliejus Rasų kapinėse – barokinis, su klasicistinėmis detalėmis. Jo skyde įkomponuota alegorinės prasmės, stilizuota reljefinė gėlės šaka su besiskleidžiančiu žiedu. Freidonų mauzoliejus Bernardinų kapinėse jau klasicistinis: uždarų plokštumų, su orderio elementais ir arkomis. Vėlyvojo klasicizmo pavyzdys yra Vilniaus universiteto profesoriaus J. F. Ničkovskio mauzoliejus (po 1816 m., K. Šildhauzo projektas, buvusios Evangelikų kapinės), primenantis dorėninę graikų šventyklėlę su portiku.

Klasicistinių antkapinių paminklų būta keleriopų. Paprasčiausių formų paminklus skulptoriai kūrė antikinių stelų pavyzdžiu. Tai būdavo nulyginta skelto akmens plokštė su įgilintu kryželiu ir keliais šriftais išraižytu tekstu (pvz., Juozapo Andrevskio, po 1800 m., Bernardinų kapinės). Tokios stelos – stačios ar paguldytos – buvo statomos gana ilgai. Keliolika jų įvairiose Vilniaus kapinėse pastatė skulptorius *Juozapas Kazlauskas*, P. Andriolio mokinys, Vilniuje apsigyvenęs 1838 m. (miręs 1863 m.). Jis yra sukūręs prof. Igno Jakovickio (po 1847 m.), Vincento Bogdanavičiaus, Vincento Borovskio antkapius Bernardinų kapinėse, Michalinos Sulkauskienės, Paulinos Žičkienės, Ievos Podčašinskienės (po 1855 m.) Rasų kapinėse. Visi šlifuoti, stelos pobūdžio, su išgraviruotu kryželiu bei įrašu. Yra žinomi dar keli J. Kązlausko kūriniai. Maždaug 1857 m. Kaune pastatė granitinį paminklą Ukmergės pavieto maršalkai Erdmanui, minima, kad jis sukūrė milžinišką Jankausko statulą[154], aptvarkė paminklinę lentą didžiajam kunigaikščiui Vytautui, darė memorialines lentas katakomboms.

Naujas stelos variantas – nuglaistyta keturkampė ar viršuje kiek suapvalinta plokštė, atremta į sumūrytų akmenų krūvą. Toks yra dailininko Kanuto Rusecko antkapinis paminklas, pastatytas (po 1860 m.) Bernardinų kapinėse.

Tolimesnis klasicistinių paminklų raidos etapas – keturkampės plokštės, užkeltos ant platesnio postamento, pakopomis ritmiškai siaurėjančios ir užsibaigiančios tos pačios medžiagos arba geležiniu kryželiu. Jie atrodo kaip laiptuoti obeliskai arba ant kelių plokščių stovintys pailginti stačiakampiai gretasieniai, užsibaigiantys keturšlaičiu stogeliu. Centrinėje (pailgintoje) dalyje įkomponuoti atminti niai tekstai. Šie antkapiniai paminklai, atrodo, buvo patys populiariausi. Vieną iš tokių paminklų, Bernardinų kapinėse esantį Fiorentini šeimos antkapį (apie 1856 m.), sudaro kelios siaurėjančios pakopos, užsibaigiančios trikampiais frontonais su akroterijais ir antikine vaza. Ten pat palaidoto S. B. Jundzilo paminklas (po 1837 m.) – laiptuotas obeliskas, užsibaigiantis tarsi pastatėliu, su trikampiu frontonu ir reljefine Dievo akimi timpane. Panašios struktūros antkapį knygininkui Juozapui Zavadskiui Saulės kapinėse pastatė skulptorius *Juozapas Horbacevičius* (1813–1848 m.). Minėtini dar du originalūs jo sukurti paminklai – prof. Konstantino Porciankos ir kunigaikštytės Kunigundos Giedraitytės–Vavžeckienės antkapiai Bernardinų kapinėse. Abu su kryžiais, bet be Nukryžiuotojo figūros; jų turinys ir forma ne tiek simbolizuoja krikščioniškąją kančią, kiek slepia platesnę–švietėjišką mintį. Antai prof. K. Porciankos antkapį sudaro transformuota antikinė pakyla

su įrašais šonuose ir monumentali granitinė pagalvė. Ant jos nuožulniai paguldytas graikiškas lygiasparnis kryžius, primenantis senovinį saulės simbolį.

Sprendžiant iš ikonografinės medžiagos ir kelių paminklų liekanų, XIX a. pirmojoje pusėje būta ir paminklų su figūromis. Išliko to paties J. Horbacevičiaus darytas antkapis su šventojo statula (apie 1844 m., Bernardinų kapinės). Figūra remiasi į aukštą stačiakampį juodo ir rožinio granito blokų postamentą. Šventasis nukaltas iš dirbtinio smiltainio, stovi paprastai, priglaudęs prie krūtinės kryžių. Bažnytiniai drabužiai krenta stačiomis negiliomis klostėmis. Ramias paminklo formas pagyvina tik lengvas kontrapostas. Rastas tikslus stelinės postamentinės dalies ir figūros santykis. J. ir E. Roškovskių nežinomo skulptoriaus darbo antkapis (po 1858 m., Rasų kapinės) – tai ant postamento stovinti cementinė antikinės išraiškos moteris: taisyklingų veido bruožų, rankas sudėjusi ant krūtinės, koja pamynusi žaltį.

Atskira antkapinių paminklų grupė – ant cokolių pastatyti apvalūs stulpai. Du tokie paminklai tebestovi Bernardinų kapinėse. Vienas jų skirtas Marijai Kažinskienei (apie 1813 m.) – apvalus, storas stulpas, sumūrytas iš plytų ir aptinkuotas taip, kad susidarytų kaneliūros. Viršuje likęs medinis kyšulys, matyt, skirtas vazai ar kokiai detalei pamauti. Kvadratiniame cokolyje įtvirtinta marmurinė plokštė. Joje išrėžtas tekstas, žemiau – supinti inicialai ir laurų vainikas aplink juos. Kitas – Rozeslavo Kviatkovskio paminklas vėlyvesnis, todėl lengvų grakščių formų, jau romantizmo krypties. Šio stiliaus paveiktas ir spalvinis statinio sprendimas. Antkapis prasideda rausvu granitiniu dviejų

Fiorentinių šeimos antkapis Bernardinų kapinėse. Apie 1856

Juozapas Horbacevičius. Pof. Konstantino Porciankos antkapis Bernardinų kapinėse. Po 1841

pakopų cokoliu. Iš jo kyla pilko šlifuoto marmuro stulpas – lieknas, apvalus, užsibaigiantis plačiu klasicistiniu karnizu. Kompoziciją vainikuoja graikiškų formų, gelsvai pilko smiltainio vaza su žemyn nusidriekusia draperija. Antkapio vaizdą formuoja ne tik bendros masės, bet ir skirtingų medžiagų, faktūrų, spalvų sąveika.

Maždaug nuo 1840 m. Lietuvoje pradėta statyti vėlyvojo klasicizmo stiliaus metalinius paminklus. Antai tokį plokščią Barboros Povickienės paminklą Bernardinų kapinėse rėmina toskaninės kolonos, laikančios trikampį frontoną su spinduliuojančia reljefine Dievo akimi timpane. Centrinės dalies plokštumą skaido arka, po ja – įrašo reljefas. Daugumos XIX a. metalinių antkapių pagrindą sudaro kryžius, kartais plokštė ant kapo (pvz., M. Mickevičiūtės, po 1850 m., Evangelikų kapinės). Iš pradžių kryžiai buvo plokščių formų, puošti neogotikiniais dekoratyviniais motyvais (pvz., Z. Nemingerės, po 1850 m., Rasų kapinės), vėliau – ažūriniai, sudėtingesnio neogotikinio ornamento.

Romantizmo įsitvirtinimo laikotarpiu Lietuvoje paplinta naujas antkapių variantas – įvairiaspalviai akmens blokai su dirbtine rustika ir priekyje iškaltu „pergamentu", kurio galai susukti, o išvyniotoje dalyje įrašytas tekstas. Toks yra Olimpijos Spicbertienės (mirusios 1825 m.) antkapis Bernardinų kapinėse – išraiškingas, grubios rustikos blokas ir ant jo išskleista šlifuoto rausvo granito plokštė užsirietusiais galais. Panašūs paminklai statyti iki pat XIX a. pabaigos.

Rečiau, bet vis dar buvo užsakomi antkapiniai paminklai interjere. Paprastai tai būdavo marmuro, smiltainio ar granito epitafinės plokštės. Biografinį tekstą jose papildydavo labai saikinga neaukšto reljefo plastika. Sudėtingesnės kompozicijos darbai (pvz., Kazimiero Jelskio) būdavo trijų dalių, su architektūros detalėmis ir apvaliaja skulptūra.

Barboros Kostrovickienės paminklinę plokštę (1786 m.) Vilniaus Dominikonų bažnyčios koridoriuje juosia iškilus, nesudėtingo profilio rėmas ir tapyta marmuro imitacija. Lentoje po tekstu įkomponuotas užsklandinis parafrazuotas antikinių antkapių motyvas, gerai susietas su tekstu ir plokštės visuma. Reljefe kaip scenoje pro praskleistą uždangą matyti ašaras besišluostanti moteris. Ji sėdi palinkusi virš urnos ir atsirėmusi į skydą. Kairėje esantis amūriukas pirštu rodo tekstą skyde. Lyriškai parodytas liūdesys negniuždo, veikiau akcentuoja mirties dėsningumą gamtoje.

Sudėtingesnė yra Mykolo Zaleskio klasicistinė marmurinė epitafija Vilniaus katedroje (Kęsgailų koplyčios siena, XIX a. I-oji pusė). Jos pagrindas – plokštė su įrašu ir karnizu atskirtas reljefas. Pastarojo alegorinė kompozicija – karstas, kaukolė ir ant

Barboros Kostrovickienės paminklinė plokštė Vilniaus Dominikonų bažnyčioje. 1786

jos stovintis jaunuolis su kryžiumi pakeltoje rankoje – išreiškia tikėjimo pergalę prieš mirtį. Plokštė įtaisyta tarp dviejų piliastrų su dekoratyvinėmis vazomis viršuje, pačius piliastrus jungia pusapvalė arka. Išilgintą vertikalią antkapio formą sutvirtina architektūros elementai.

Jau brandaus romantizmo laikais sutvarkytas didžiojo kunigaikščio Vytauto antkapinis paminklas (1853 m., statytas 1573 m.) – išlikusi memorialinė juodo marmuro plokštė. Skulptorius J. Kazlauskas ją apjuosė dekoratyviu tamsaus smiltainio rėmu su ornamentais ir heraldikos atributais, iškaltais aukštu reljefu, kad matytųsi iš toli. Rėmas komponuotas simetriškai: vertikaliosios ašies viršuje kyla kunigaikščio karūna, apačioje, kartuše – LDK herbas Vytis. Simetrijos ašis nustato ir vaizdo vystymosi seką. Po karūna, tarp išcentriškai palinkusių trimitų ryškėja senasis valstybės herbas – Gedimino stulpai. Rėmo viršaus ir šonų sandūrą dengia masyvi draperija, susiformuojanti į ornamentą, kuris savo ruožtu pereina į akanto lapų piešinį. Dinamiškas kartušo linijų ritmas susietas su žirgo ir raitelio plastika. Rėmas kiek perkrautas, tačiau tūrių ir linijų gausa sudaro monumentalų, iškilmingą vaizdą.

Panašiai, tik kukliau aprėminta vysk. Andriaus Klongevičiaus memorialinė lenta (po 1841 m.), esanti toje pačioje Katedroje. Jos rėmas sukomponuotas iš barokinių dekoratyvių motyvų. Centrinės ašies apačioje yra herbas su vyskupo pastoralu ir mitra kraštuose, viršuje – vyskupo skrybėlė.

Figūrinių paminklų dažniausiai imdavosi užsieniečiai, tačiau padarydavo ir vietiniai meistrai. Štai Raguvos bažnyčioje (Panevėžio rj.) išliko Upytės pavieto maršalkos Mykolo Straževičiaus, mirusio 1818 m., antkapinis paminklas, kurį maždaug 1820 m. pastatė Kazimieras Jelskis ir nežinomas jo mokinys. Paminklo centre – marmurinė epitafinė lenta su gražiu poetiniu tekstu ir trumpu biografijos įrašu. Viršuje plokštė užsibaigia frontonu su pusiau akroterijais. Virš lentos, kiek giliau, ant neaukšto postamento stovi taurės formos urna, dengta tarsi medžiaginiu gaubtu. Abipus lentos stovi natūralaus dydžio moterų figūros. Jų judesį ir siluetą daro grakštesnį antikiniai, klasicistiniu būdu interpretuoti galvų apdangalai ir rūbai. Jaunų moterų veidai kiek idealizuoti, figūros ir atributika pailgintų proporcijų. Judesiai nėra identiški, tačiau abi viena ranka prilaiko plokštę, kitos alkūne remiasi į urnos postamentą. Moterų laikysena ir draperijų masės kuria lėtą pakilų ritmą, susieja kompoziciją į darnią visumą. Paminklas stovi prie pilioriaus, orientuotas į vidurinę navą.

Užsieniečių skulptorių kurti paminklai kitokios struktūros, komponuoti horizonta-

Vysk. Andriaus Klongevičiaus memorialinė lenta Vilniaus katedroje. Po 1841

liai. Vienas toks nežinomo autoriaus darbas – Liudviko Šumskio antkapis (apie 1826 m.) Šumsko bažnyčioje (Vilniaus rj.). Tai gulinti putli, prie kryžiaus prigludusio vaiko figūrėlė, iškalta iš balto marmuro, modeliuota stambiomis masėmis, plastiškų linijų. Figūrai supriešintos kryžiaus, pagalvėlės ir užtiesalo draperijos suminkština kūno plastiką. Kadangi vaiko skulptūrėlė ant neaukšto tamsaus marmuro pjedestalo, tai į ją žiūrima beveik iš viršaus.

Panašių antkapinių paminklų yra sukūręs italas Luidžis Pampalonis (Luigi Pampaloni), florentietis skulptorius, kurį laiką dirbęs Lenkijoje ir Lietuvoje. Raudondvario bažnyčioje yra du jo sukurti paminklai. Pirmasis jų, skirtas Mykolui Tiškevičiui – balto šlifuoto marmuro, taip pat vaizduojantis gulintį vaiką. Antrasis – ant sarkofago gulinti moteris, portretinis Vandos Tiškevičienės atvaizdas. Pailgintas figūros mases paįvairina nuo kūno slystanti žemyn draperija. Horizontalių linijų ritmą pertraukia angelai sarkofago šone, laikantys plokštę su užrašu. Abu paminklai modeliuoti detaliau, minkščiau nei Šumskio antkapis, juose labiau kreiptas dėmesys į siluetą.

XVIII a. pab.–XIX a. viduryje skulptūra nebuvo tokia populiari kaip ankstesniais amžiais, todėl ji netapo reikšminga pakopa Lietuvos skulptūros istorijoje. Vietiniai dailininkai neskubėjo sekti stilių permainomis Vakarų Europoje, kartais nelabai orientuodavosi jose. Ilgą laiką užsakovus tenkino baroko stilius, didžiausią jo įtaką patyrė dekoratyvinė, architektūrai skirta skulptūra. Klasicizmas regimiau pasireiškė tik XIX a. pradžioje ir užtruko iki amžiaus vidurio, palikdamas nedaug grynojo stiliaus pavyzdžių. Iš pradžių dažna buvo klasicizmo ir vėlyvojo baroko sintezė, bet vėliau klasicistiniuose kūriniuose ėmė ryškėti romantizmo ir realizmo tendencijos, polinkis į akademizmą. Toji klasicistinė skulptūra, kuri ir pasižymėjo stiliaus nuoseklumu, vis tiek neatitiko europietiškosios klasicizmo sampratos – buvo santūresnė, vengta kraštutinumų, perdėtos idealizacijos. Be to, vietiniai skulptoriai plačiai vartojo medį, nors ši medžiaga ir neatitiko klasicizmo normatyvų: mediena sąlygojo uždaras monumentalias kūrinių formas, neretai artimas liaudies meistrų darbams.

Romantizmas Lietuvos skulptūroje įsitvirtino tik po 1831 m., nors pavienių jo apraiškų būta ir anksčiau. Etaloninių šio stiliaus pavyzdžių taip pat stokojama, nes romantinis mąstymas dažniausiai būdavo siejamas su klasicistine ar barokine forma, neretai linkstama į sentimentalizmą ar realizmą. Vis dėlto, siekdami ekspresyvių, tačiau logiškų formų, diferencijuodami faktūras, polichromuodami kūrinių paviršių, romantikai praplėtė anuometinę skulptūros sampratą. Vietinių skulptorių kūryboje ryškėjo liaudiški ir tautiniai pradai, kuriuos nulėmė dailininkų meninis temperamentas, mąstysena, kūrinių tematikos pasirinkimas, pažiūros į savo laikmetį ir istorinę praeitį.

SEPTINTASIS SKYRIUS

GRAFIKA • *Reprodukcinė ir meninė grafika* • *Knygų grafika* • *Buitinis žanras* • *Litografinis peizažas* • *Portretinė grafika* • *Karikatūra* • *Siluetinis portretas*

XVIII a. pabaigoje paplitus spaudai, ėmė didėti ir grafikos paklausa. Tačiau jos plėtotę trikdė politiniai įvykiai, ekonominio ir kultūrinio pobūdžio komplikacijos. Sunkiai besiverčiantys leidėjai ieškojo pigiai apmokamų iliustratorių, šie dirbo nekokybiškai, nes nesitikėjo materialinės paskatos.

Grafikos stilistika kito taip pat kaip ir tapybos. Ir joje ilgam užsibuvo barokas – ypač religinio turinio darbuose. Tokiais šventųjų gyvenimo vaizdais buvo iliustruojami misionierių, bazilijonų, kitų vienuolynų spaustuvių, Vilniaus leidėjo Žulavskio leidiniai. Pasaulietinio turinio atspaudus platino tik Juozapo Perlio ir Izidoriaus Veiso raižyklos.

Palankesnės sąlygos grafikos raidai susidarė tik XIX a. pradžioje, Vilniaus universitete įsteigus Raižybos katedrą. Raižytojus mėgėjus ir amatininkus pakeitė profesionalai. Grafikoje įsigalėjo klasicizmas, vėliau sentimentalizmas ir romantizmas.

Laikotarpio pradžioje kaip ir anksčiau buvo įprasta vario raižyba. Tik retais atvejais meistrai imdavosi oforto – lankstesnės, minkštesne linija pasižyminčios technikos. Šie du raižybos būdai atitiko klasicizmo programą, reikalavusią aiškaus, griežto kontūro. Štrichu bei XVIII a. išrastu paišeliavimu vario raižiniuose buvo galima išgauti apimties iliuziją ir tonų gradaciją, reikalingas norint reprodukuoti portretus bei lakštinę grafiką. XIX a. 3-ojo dešimtmečio pabaigoje atsirado litografija, vėliau medžio raižiniai – naujos, jau romantizmui būdingos technikos. Litografija imponavo tuo, kad galėjo perteikti visus piešinio niuansus. Medžio raižiniai iš pradžių taikyti tik smulkiam leidinių apipavidalinimui, vėliau jais imta iliustruoti knygas. Dailininkai raižydavo ne gulsčioje lentoje, bet suklijuotoje iš skersinio pjūvio medžio trinkelių. Storlentė suteikdavo vaizdui savito dekoratyvumo, joje buvo galima išgauti linijų bei tonų įvairovę.

Reprodukcinė ir meninė grafika

XIX a. pradžioje Lietuvoje išryškėjo dvi savarankiškos grafikos kryptys – meninė ir reprodukcinė. Populiaresnė buvo reprodukcinė grafika, skirta iliustruoti spaudai bei paaiškinti tekstui. Ne tik mūsų krašte, bet ir visoje Europoje ji traktuota kaip savarankiška dailės šaka. Buvo įsigalėjusi nuomonė (palaikoma Vilniaus universiteto profesūros), kad tikroji grafikos paskirtis – gamtos kopijavimas mokslo reikalams ir geresniųjų

tapybos darbų dauginimas. Universiteto profesoriai, rašę medicinos, anatomijos, botanikos, fizikos ir kai kurių kitų mokslų veikalus, negalėjo apsieiti be iliustracijų. Dėl to reprodukcinė grafika buvo monopolizavusi beveik visas kūrybines grafikų pajėgas. Meninė, arba autorinė, grafika reiškėsi silpniau, nes nebuvo ją rėmusių mecenatų.

Dailininkas, dirbęs grafikos srityje, buvo daugiau techninis atlikėjas. Jis raižydavo spaudai iliustracijas pagal kito dailininko pateiktą projektą arba perkeldavo tapybos kūrinį į vario raižinį, ofortą, litografiją. Atspaude buvo įrašomos abiejų autorių pavardės. Šalia originalo autoriaus pavardės būdavo santrumpos *pinx., del., inv., fecit* (nutapė, nupiešė), o šalia raižytojo,parengusio kūrinį spaudai,– *sc., inc* (išraižė)[155]. Raižytojas privalėjo gerai piešti, pažinti grafikos technikos būdus. Turėjo mokėti pakeisti originalo formatą, tiksliai perteikti tapybos, skulptūros, architektūros ar piešinio formas, įsijausti į kūrinio stilistiką, nuotaiką, svetimą braižą. XIX a. pradžioje grafikams tekdavo dauginti sudėtingus, gilaus vidinio turinio paveikslus, geriausius J. Rustemo, kitų tapytojų portretus. Raižytojas turėdavo ne tik nukopijuoti paveikslą ar tiesiog padaryti veidrodinį jo atvaizdą, bet ir pasirūpinti, kad linijinė grafika sudarytų spalvų bei šviesokaitos iliuziją. Be to, dažnai tekdavo keisti portreto kompoziciją, patalpinti jį į tuometinei grafikai būdingą rėmelį, papuošti emblema. Vaizdą beveik visada papildydavo įrašas, taigi reprodukuotojas turėdavo būti ir įgudęs šrifto meistras. Iliustruojančiam mokslo darbus grafikui dažnai tekdavo kurti piešinį pagal žodinį užsakovo apibūdinimą, detalų aprašymą ar iš natūros ir tik paskui jį išraižyti.

Reprodukcine grafika užsiiminėjo Raižybos katedros dėstytojai ir studentai. Jonas Ilgbergas (minimas 1790–1827 m.) reprodukavo P. Smuglevičiaus, J. Rustemo, kitų dailininkų kūrinius. Neblogai piešė ir išmanė vario raižymo techniką G. R. Navickis, reprodukavęs Aušros Vartų Madoną. Žinomi buvo ir M. Žukauskas, A. Oleščinskis, A. Perlis, XVIII a. raižytojų Perlių dinastijos tęsėjas. Kiti meistrai pasirašydavo tik inicialais: T. L., F. B., J. M., S. V., J. Mas.

Reprodukcinės grafikos dėka dailė tapo prieinama platesniems visuomenės sluoksniams. Ji išgarsino Vilniaus universiteto dailės katedrų auklėtinių bei kitų žymesnių dailininkų kūrinius. Reprodukcijose išliko autentiški, šiandien nebeegzistuojančios ar perstatytos architektūros vaizdai, pradingę paveikslai. Ši grafika padidino mokslinių knygų informatyvumą, įtaigumą. Kita vertus, Lietuvoje reprodukcinė grafika padėjo formuotis meninei grafikai, ypač knygų iliustravimo menui, ugdė techninį raižybos meistriškumą. Tik XIX a. 4–5 dešimtmečiais reprodukcinė grafika ėmė netekti ankstesnių privalumų, tapdama grynai mechaniško kūrinio perkėlimo amatu.

XVIII a. pab–XIX a. pr. meninę, arba autorinę, grafiką sudarė piešiniai, kaip savarankiški kūriniai, ir spausdintinė grafika. Piešinius, kaip jau kalbėta, kūrė P. Smuglevičius, J. Rustemas, J. Damelis, kiti to laikmečio meistrai. Savotiška figūra tarp dailininkų buvo kunigaikštis *Antanas Henrikas Radvila* (1775–1833 m.). Jis gimė ir mokėsi Vilniuje, mirė Berlyne, buvo vedęs prūsų kunigaikštienę. Piešė savo kosmopolitinės aplinkos asmenų portretus, karikatūras, buitines diduomenės gyvenimo scenas. Žinomas A. H. Radvilos pieštas J. K. Čartoriskio portretas (Ossolineum biblioteka), Dresdene sukurtas imperatoriaus Juozapo dukters Teresės atvaizdas.

Meninės spausdintinės grafikos padėtis iki susiformuojant Raižybos katedrai buvo gana apverktina. XVIII a. vario raižiniai, nepriklausomai nuo to, ar juose dominavo barokas ar klasicizmas, buvo blankūs, grubiai modeliuoti, iškraipytų proporcijų ir netikusios perspektyvos. Nors klasicizmo idėjos ir skatino grafikos meno raidą, siūlė naujas išraiškos priemones, tačiau procesas pagyvė-

jo tik 1805 m., įsteigus Raižybos katedrą. Jos dėstytojų ir mokinių darbai buvo atliekami profesionaliau, juose įsigalėjo racionalios aiškios kompozicijos, tikslios linijos, apmąstytas štrichas. Kadangi idealizavo antikinį grožį, grafikai ėmė vertinti santūrius, statiškus judesius, kiek pailgindavo figūrų proporcijas, herojus apvilkdavo antikiniais rūbais. Vietiniai dailininkai sekė europietiškuoju klasicizmu, tačiau kai kurios pastarojo rekomendacijos atgarsio Lietuvoje nerado. Čia buvo gana populiarus portretas, kuris klasicizmo hierarchijoje užėmė tik antrą vietą. Tuo tarpu aukštasis – istorinis ir mitologinis žanras pasitaikydavo rečiau. Vakaruose grafikai suplokštindavo formas, apvesdavo jų siluetus vientisa kietoka kontūrine linija. Vietinėje grafikoje kontūrinis piešinys nebuvo mėgstamas. Tęsdami senąsias raižybos tradicijas, Lietuvos dailininkai naudojo skulptūrinę daikto plastiką, grakščią liniją, švelnius tonus. Meninės grafikos imta daugiau kurti po 1832 m. Vaizduotos laikmečio aktualijos, buitinės scenos, istorinė praeitis ir peizažai. Romantiški, amžininkams patrauklūs siužetai pasakoti emocionaliai, lengvai įskaitoma kalba, nesudėtinga forma. Savitų grafikos pavyzdžių išliko to meto atsiminimų albumuose.

XVIII a. pab.–XIX a. pr. sunkiai skynėsi kelią knygos menas. Iliustruoti literatūros ar istorijos leidiniai buvo retas reiškinys tiek Lietuvoje, tiek Lenkijoje. Knygos, papuoštos vienu kitu piešiniu, jau laikytos rinktinėmis. Šios srities, kaip ir kitų, grafikai išbandė įvairias klasicizmo stadijas: nuoseklų stilių, sumišusį su vėlyvuoju baroku, vėliau–su romantizmu.

Spaustuvininkai, vengdami nereikalingų išlaidų, knygos apipavidalinimą dažniausiai tvarkydavo patys. Jų paslaugoms nuo 1805 m. veikė Juozapo Zavadskio spaustuvė, leidusi vinječių, dekoro bei šriftų (tradicinių ir klasicistinių) albumus. Knygų leidėjai nusipirkdavo tokių pavyzdžių arba užsisakydavo pas dailininką kokią originalesnę detalę ir įgytas klišes naudodavo daugybę kartų. Vėliau, iliustruodami knygas, parinkdavo vienokią ar kitokią tų pačių elementų kombinaciją. Paprastai knygos (skyriaus) pradžioje įkomponuodavo pieštą atsklandą, o pabaigoje – užsklandą. Svarbus, bet ne dažnai pasitaikantis leidinio meninis komponentas – inicialai. Pirmąją knygos ar skyriaus raidę kaip ir renesanso laikais puošdavo ornamentu, kartais siužetiniu vaizdeliu. Inicialas susiedavo šriftą ir knygos apipavidalinimo detales. Puslapio tekstą kartais aprėmindavo ornamento juosta. Vilniaus spaustuvėse rūpintasi ir šrifto išraiškingumu, juo labiau kad kai kuriuose leidiniuose tai buvo vienintelis pagražinimas. Tokių knygų puošyba apsiribodavo keliais viršelyje sukomponuotais šriftais. Visais atvejais derintas šriftų dydis, proporcijos, ritmas, jų spalviniai santykiai, vieta lapo lauke.

Teksto iliustracijų dažniau pasitaikydavo mokslo veikaluose. Jos – pažintinės, vaizdavo žmones, gyvulius, augalus, buvo ir brėžinių, schemų. Tikrovė būdavo apibendrinta tik tiek, kad neiškraipius mokslinės informacijos.

Klasicizmo pradžia Lietuvos grafikoje laikytini XVIII a. dailininko *Jono Nikodemo Lopacinskio* (1743–1807 m.) darbai. Jo sukurtas portretas – tai ovale įkomponuotas profilis. Stengiantis paryškinti klasicistinę simetriją, fonas vertikaliai padalytas į tamsią ir šviesią zonas. Jų sandūroje ir sukomponuota figūra: nušviestas veidas ir figūros priekis yra tamsiame fone, o užtamsinta nugaros dalis – šviesiame. Atvaizdas apjuostas rėmu, jo viršuje surištu ir simetriškai paskleistu kaspinu dar labiau patikslinta kompozicijos pusiausvyra. Tačiau dailininkui nesisekė su piešiniu ir štrichu: moters veidas ir kaklas visai nemodeliuoti, grubiai nubrūkšniuotas rėmas. Sunkiai įveikti pustoniniai drabužių raukšlių perėjimai, gilūs jų šešėliai dar primena baroką. Kitame J. N. Lopacinskio religiniame paveikslėlyje „Trys kankiniai“ (po 1803 m.) šventieji pa-

vaizduoti su romėnų karine apranga, yra klasicistinių proporcijų, gamtoje, klasicizmo architektūros fone. Ir čia modeliavimas bei tonų gradacija – nesudėtingi.

Gyviausiai grafikos gyvenimas pulsavo Vilniaus universiteto Raižybos katedroje. Jos vedėjas *Juozapas Saundersas* (1773–1845 m.) davė toną savo auklėtinių kūrybai, ir kurį laiką juos vienijo. Tai buvo išsilavinęs, plačių interesų žmogus, masonų ložės „Uolusis lietuvis" narys. Jis gerai išmanė vario ir plieno raižymo technikas, buvo puikus reprodukcinės grafikos meistras. Kūrė klasicistiniais principais, tačiau vertino formų tapybiškumą. Emocionaliai perteikdavo ne tik daiktų apimtis, bet ir šviesos niuansus, medžiagų faktūras. Štrichuodavo subtiliomis, kryžmai susikertančiomis linijomis, įstrižu brūkšniu. J. Saundersas darė įvairių žanrų raižinius: vinjetes, iliustracijas, portretus, herbus. Juos papildydavo meniniu šriftu.

J. Saunderso kūryba už Lietuvos ribų žinoma tik iš kelių raižinių. Valstybiniame A. Puškino muziejuje Maskvoje yra Kuko redaguoti „Rinktiniai apsakymai" („Cooke's Edition of Select Novels"), kurių pirmasis skyrius prasideda C. P. Mariljė (Clément Pierre Marillier) piešta, J. Saunderso raižyta etikete. Kompozicija, vaizduojanti jaunuolio ginčą su girtu vienakoju Panu, nupiešta ovale. Piešinys toninis, taisyklingas, raižymo technika nepriekaištinga. Gyvendamas Rusijoje, J. Saundersas pagal nežinomo autoriaus originalą subtiliai ir įsijausdamas išraižė imperatorienės Jekaterinos Pavlovnos portretą peizažo fone (1808 m.). 1800 m. Peterburgo dailės akademija už darbus „Romietės meilė tėvui" ir „Olandijos rytas" jam suteikė akademiko vardą. Nuo 1805 m. dailininkas dirbo Ermitažo salėse, išraižė 48 paveikslus.

Atvykęs į Vilnių J. Saundersas kūrybai skyrė mažiau laiko. Čia jo darbai pasižymėjo aukštu raižybos lygiu, tačiau, reikia pripažinti, Peterburgo periodo kūriniai atlikti kruopščiau. J. P. Dantisko leidinio „Mintys" frontispisui skirta klasicistinė J. Damelio piešta, J. Saunderso raižyta kompozicija „Marsas ir Minerva, vainikuojanti J. Zamoiskio biustą". Iliustracija apmąstyta, pusiausvyros principu išdėstytos figūros yra plastiškos ir įtikinančios. Taikliu, įvairiu štrichavimu perteikti šviesos ir tamsos susidūrimai, jų gradacija nuo popieriaus baltumo iki juodų šešėlių klostėse. Vis dėlto raižinio herojai, vilkintys romėniška, skulptūriškai perteikta apranga, kiek sustingę, juose mažoka gyvybės. Tai pačiai knygai J. Saundersas išraižė dar vieną J. Damelio piešinį – titulinio lapo vinjetę, kurios ovale pavaizduoti trys senukai mokslininkai.

J. Saunderso išraižyta ir nežinomos knygos įklija „Romėnų karys ir dvi moterys su vaiku" (LDM). Figūros išilgintų proporcijų, sugrakštintos. Tiksliai keliais planais nužymėta erdvė, gyvi šešėlyje skendinčios grubaus mūro sienos ir tolumoje apšviesto pastato, minkštos žemės ir spindinčio metalinio skydo kontrastai. Iš to, kaip pastatytos figūros, jau matomas romantizmui būdinga maniera.

Didžiausias Vilniaus laikotarpio J. Saunderso darbas – pasakų „Tūkstantis ir viena naktis" šešios iliustracijos. Galima spėti, kad jos raižytos pagal paties J. Saunderso piešinius. Paveikslėliuose dar ryškūs klasicizmo bruožai, nors pati literatūra kreipia romantizmo link. Iliustracijose figūros išdėstytos romantiškai laisvai, kai kuriose veiksmas sukoncentruotas kairėje lapo pusėje, herojai stipriai apšviesti, rytietiškai egzotiški. Nors stebuklingi įvykiai rutuliojasi klasicistinės architektūros fone, stilių samplaika čia netampa dirbtina jungtimi, priešingai – pagilina pasakišką atmosferą. Knygos iliustracijų piešinys smulkus, jautrus. Visose kompozicijose išlaikyta pusiausvyra, yra svarūs akcentai ir blankesnės antraeilės zonos (kiek padrika tik 6-oji iliustracija). Figūros ir aplinka gretinamos kontrasto principu. Daug dėmesio skiriama faktūroms: kiekviena medžiaga vis kitokio kietumo, lankstumo, tono, kiekvienas audinys kitaip ornamentuotas.

Strawiła cokolwiek czasu na stroieniu lutni, a potém zaczęła śpiewać

Sułtanie Kaszmiru, gdy zechcesz zaślubić sobie xiężniczki udaiące się pod twoią obronę, naucz że się, że musz wprzód pytać się ich czyny to pozwalaią.

Juozapas Saundersas. „Tūkstantis ir viena naktis“ iliustracijos. XIX a. 2–3 d-mečiai

Iliustracijose pagauta pasakų dvasia, jų rytietiškas koloritas.

Vilniuje J. Saundersas išraižė J. Niškovskio, J. Rustemo, A. Kologrivovo, P. Slavinskio portretus (visus pagal J. Rustemo tapybos darbus), išsaugodamas originalų privalumus. Pavyzdžiui, įvairiu štrichu, jautriai išraižytame prof. J. Niškovskio atvaizde atkurtas gyvas veidas, drabužių faktūra, o svarbiausia – J. Rustemui būdinga portretuojamojo charakteristika. J. Saunderso atliktas ir vienas nedidelis vario raižinys – nežinomo asmens portretas (LDM). Žmogaus veidas traktuotas klasicistiškai, tačiau jo išraiška svajinga, modeliavimas minkštas, toniniai svyravimai neryškūs.

Paskutinis su Lietuva susijęs J. Saunderso darbas – skulptoriaus Antonijaus Kanovos (Antonio Canova) portretas pagal Fransua Fabro (François Xavier Fabre) tapytą atvaizdą, išraižytas 1820 m. Florencijoje. Čia gydydamasis ir dirbdamas dailininkas dar pasirašinėjo kaip Vilniaus akademijos profesorius. Raižinyje A. Kanova pasirėmęs į skulptūros pjedestalą, kairėje stovi jo sukurta moters statula. Portreto kompozicija sudėtinga, kruopštaus piešinio ir atlikimo. J. Saundersui rūpi ne tik vaizdo visuma, bet ir tikslus detalių perteikimas, pvz., smulkmeniškai nutapytos rankos. Raižinyje panaudota įstrižinė fono šviesa pagyvina kompoziciją, susieja atskirus jos elementus.

Vienas ryškesnių XVIII a. pab.–XIX a. pr. grafikų, susijusių su Raižybos katedra ir dirbusių dar iki atvykstant J. Saunder-

sui, buvo *Izidorius Veisas* (1774–1864 m.). Vilniuje jis turėjo nuosavą raižinių spaustuvę, kurioje dirbo drauge su broliu Dovydu Veisu (vėliau išvažiavusiu į Vieną). Nors jiedu su J. Saundersu atstovavo skirtingoms mokykloms, bet raižymo maniera labai nesiskyrė. I. Veisas buvo neblogas piešėjas, nors darbų kultūra neprilygo J. Saundersui. Gerai raižė varį, naudojo ofortą, pažinojo ir kitas to meto technikas. Gyvendamas Lietuvoje gerai išstudijavo vietinę reprodukcinę grafiką. Kūriniuose dar laikėsi baroko tradicijų.

I. Veisas išraižė varyje ir atspaudė savo spaustuvėlėje prof. J. Stroinovskio atvaizdą (1804 m.) pagal P. Smuglevičiaus mokinio Igno Bruškevičiaus tapytą portretą. Kiek vėliau J. Stroinovskį ir P. Kvarengą raižė pagal J. Rustemo portretus. Abu sukomponavo ovale ir atliko oforto technika. Panašiai sumanytas ir Vilniaus karo gubernatoriaus Leontijaus L. de Beningseno portretas.

Izidorius Veisas. Kumpių parduotuvėje

I. Veisas naudojo smulkų štrichą, atsargiai lipdydamas formas ir faktūras, stengdamasis išlaikyti tapytojo individualumą; kiek paryškindavo drabužių klosčių ritmą. Užtamsinti portretų fonai ir šviesos paskirstymas veide padėdavo išryškinti modelio charakterį. Žinomos ir kelios I. Veiso vinjetės, kurios galbūt autoriniai kūriniai. Iš sudėtingesnių jo darbų – siužetas „Kumpių parduotuvėje“, kuriame matyti įvairūs žmonių tipai. Paskutiniais gyvenimo metais I. Veisas dirbo J. Zavadskio spaustuvėje raižytoju ir net direktoriumi. Reprodukavo kai kuriuos P. Smuglevičiaus piešinius Lenkijos istorijos tematika, 1820 m. – J. Rustemo kortas. Mėgino ir tapyti – sukūrė grafišką LDK didžiojo kunigaikščio Algirdo portretą (aliejus, kartonas, LIEM).

Jo brolio *Dovydo Veiso* raižytuose Lietuvos etmono J. K. Chodkevičiaus (pagal Sofijos Chodkevičiūtės piešinį), Jono Petro Sapiegos (pagal J. Niemcevičiaus piešinį), grafo Jeronimo Mniško ir Tado Čackio (pagal S. Balinskio piešinius, 1818 m.) portretuose – piešinys tikslus, varis išraižytas minkštu įvairiu štrichu bei punktyru. Aptariamuoju laikotarpiu punktyriniai vario raižiniai buvo gana madingi. D. Veiso darbuose subtiliai perteikti veidai ir medžiagos, nelygiai nušviesti fonai. Kartais visumą pažeidžia kokia pernelyg išryškinta detalė (pvz., etmono kuokos brangakmeniai, sagos J. K. Chodkevičiaus portrete).

Tarp Raižybos katedros auklėtinių gabesni buvo N. Podolinskis ir G. Kislingas. *Mykolas Podolinskis* (1783–1856 m.) studijavo Peterburge ir Vilniuje. Peterburgo dailės akademijoje lankė prof. Ignacijaus Klaubero graviūros klasę, studijavo tapybą portreto ir istorijos klasėse. Buvo geras studentas – 1806 metais gavo du sidabro medalius, 1808 metais – dar vieną. 1810 m. atvykęs į Vilnių, pratęsė mokslus Raižybos katedroje (gavęs Universiteto stipendiją). Specializavosi istorinio žanro ir por-

Dovydas Veisas. Lietuvos etmono J. K. Chodkevičiaus portretas. 1819

treto kryptimi. Prof. J. Saundersas su šiuo mokiniu siejo dideles viltis, tad išrūpino siuntimą į užsienį, tačiau M. Podolinskis neišvyko.

Vilniuje dailininkas nepajėgė verstis vien raižyba, nes negaudavo stambesnių užsakymų. Baigęs mokslus, dėstė piešimą miesto gimnazijoje. Nenutraukė ryšių ir su Raižybos katedra: dar studijuodamas buvo J. Saunderso padėjėjas (Saundersas jį rėmė finansiškai), o profesoriui išvykus, pavaduodavo jį. Po 1831 metų sukilimo mokytojavo Minsko ir Molodečno gimnazijose.

M. Podolinskis raižė klasicistine maniera. Jo kūryboje įžiūrimi du skirtingi periodai – Peterburgo ir Vilniaus. Peterburge buvo įsisavinęs ryškią taisyklingą dėstytojo I. Klaubero raižymo techniką. Dar studijuodamas 1804–1809 metais reprodukavo Ermitažo paveikslus Labenskio albumui „Ermitažo galerija“ (2-ajam tomui). Šiuose plieno raižiniuose naudojosi klasicistiniu kontūriniu piešiniu. Pavyzdžiui, viso ūgio sero Tomo Vartono (pagal 1639 m. A. van Deiko darbą) ir grafo van Denbi (pagal H. Danversą) portretus išraižė aiškia kontūrine linija, nužymėdama tik siluetus; plastines formas padeda suvokti vos viena kita taikliai išlenkta linija. Sudėtingesnės Žano Onorė Fragonaro kompozicijos išraižytos sausokai. Persikėlęs į Vilnių M. Podolinskis tokiu pat kontūriniu piešiniu atliko keletą smulkiosios plastikos darbų – išraižė abi medalio ir monetos puses D. A. Rovinskio leidiniui „Medžiaga rusų ikonografijai“ (1810 m.).

Antrasis dailininko kūrybos periodas buvo savarankiškesnis ir sudėtingesnis. Vilniuje M. Podolinskis kūrė ir raižė peizažus, iliustracijas, vinjetes, reprodukavo portretus, istorines bei religines kompozicijas. Kontūrinį formų traktavimą pakeitė J. Saundersui būdinga raižymo maniera, daugiau dėmesio apimčiai. M. Podolinskis pasirodė esąs puikus piešėjas ir raižytojas: kai Universiteto Dailės skyriuje buvo įsteigtos premijos, 1812 m. jis apdovanotas už didelį raižinį pagal Dž. Lanfranko paveikslą „Abelio mirtis“, už darbus taip pat gavo premijas 1816 ir 1817 metais.

M. Podolinskis drauge su G. Kislingu, D. Veisu ir keliais lenkų dailininkais iliustravo švietėjo demokrato J. Niemcevičiaus veikalą „Karaliaus Žygimanto III viešpatavimo istorija“[156] – vieną iš pirmųjų iliustruotų lenkiškų knygų. M. Podolinskio vario raižinyje, vaizduojančiame angelą su palmės šaka debesų ir karo vėliavų fone, precizišku piešiniu ir sudėtingu braižu pertcikti vaizdo tonai bei pustoniai. Daug laiko M. Podolinskis skyrė portretui, reprodukavo įvairių tapytojų sukurtus atvaizdus. Raižydamas stengėsi išsaugoti autoriaus braižą, tačiau dažnai papildydavo portretą kokiomis detalėmis, tarsi pakomentuodamas jį. Prof. J. Franko portrete (pa-

Mykolas Podolinskis. Vincento Herberskio portretas. 1814

gal J. Rustemą) figūrą apsupo laurų vainiku, apačioje įkomponavo atverstą knygą ir įrašą. Vilniaus medikų draugijos nario M. de San-Ursino (Marie de Saint-Ursin) atvaizde (pagal J. Damelį) atsisakė fono, po figūra nupiešė išskleistą pergamentą su įrašu. M. Podolinskis yra išraižęs nežinomo tapytojo sukurtą reprezentacinį Leono Sapiegos portretą. LDK etmonas su kuoka rankoje stovi prie knygomis apkrauto staliuko. Vykusiai pagauta didinga kariuomenės vado laikysena, kruopščiai išraižyti turtingi drabužių audiniai, aplinkos daiktai. Meistriškai atliktas vidinės ekspresijos kupinas jauno prof. J. Niškovskio atvaizdas. Tačiau M. Podolinskio sukurtų portretų galerijoje iškiliausi yra profesorių J. Saunderso, G. E. Grodeko, J. Franko, V. Herberskio atvaizdai. Pastarasis (1814 m., pagal J. Rustemą) labai lakoniškas. Formos modeliuotos kontrastingai, ekspresyviau nei J. Saunderso darbuose. Šviesiame fone aiškiai apibrėžtas figūros siluetas. Niuansuotos plaukų ir tamsių drabužių faktūros sustiprina žvilgsnio įtampą, veido sugestyvumą. Portretuojamojo charakteris raižybos priemonėmis parodytas toks, kokį įžiūrėjo J. Rustemas. J. Franko portrete (1817 m.), pasinaudojant šviesos kontrastais, veidas išraižytas švelniau, paveikslo intonacija lyriškesnė.

M. Podolinskis piešdavo ir raižydavo peizažus. Žinomas jo sukurtas didelio formato gamtovaizdis – Kurilovieckio rūmai Vilniuje[157]. Realistinėmis, netolygiai apibendrintomis formomis vaizduojamas kalvotas reljefas ir klasicistiniai rūmai kairiajame lapo krašte. Peizaže pamėtyta stafažo figūrų. Daug vietos palikta dangui. Piešinys tamsokas, tik ryškesnėmis prošvaistėmis prasimušanti saulė pagyvina debesų kraštus, vandens paviršiuje palieka veidrodinius atspindžius.

Gotlibas Kislingas (1790– 1846 m.) – Vilniaus amatininko sūnus, kaip jau sakyta, mokėsi pas J. Saundersą, M. Podolinskį, užsienyje, buvo masonų ložės narys. 1816 m. Vilniaus universitete gavo meno kandidato laipsnį. G. Kislingas ne tik raižė, bet ir komponavo savarankiškai. Naudodamas klasicistines išraiškos priemones, formas pateikdavo jautriau už M. Podolinskį. Dirbo įvairiomis technikomis: tradicine ir punktyrine vario raižyba, ofortu, akvatinta.

Dar studijuodamas, 1820 metų parodoje eksponavo anglimi pieštus J. Saunderso ir Rudolfo Tyzenhauzo portretus (pagal J. Rustemą, VNM), akademiškus aktus, kitka. Baigęs mokslus, daugiau raižė portretus (J. Rustemo autoportretą, S. Koniecpolskio, L. Sapiegos, J. Poniatovskio, karalienės Marijos Liudvikos ir kt.), kuriems būdinga nepriekaištinga technika, preciziškumas, sodrių tonų piešinys. Tobulindamasis Italijoje, reprodukavo Ticiano „Florą“, Rafaelio paveikslus „Šventoji šeima“ ir „Šv. Juozapas“. Nors šių darbų piešinys ir kiek sausokas, tačiau čia jis pademonstravo gerą punktyri-

Gotlibas Kislingas. Kunigaikštis Juzefas Poniatovskis. 1817

nės vario raižybos techniką. Grįžęs į Vilnių, pagal J. Rustemo kompoziciją išraižė „Sokrato mirtį" bei dailininko humoristines kortas (62 spalvotas ir 80 nespalvotų[158]); pastarąsias darydamas, negalvojo apie piešinio tikslumą – iškraipė figūrų detales ir apšvietimą. Be to, išraižė Gvido Reni (Guido Reni) kompoziciją „Salvatores Mundi" (1829 m.), dalyvavo iliustruojant J. Niemcevičiaus veikalą „Karaliaus Žygimanto III viešpatavimo istorija". G. Kislingas sukūrė ir vienintelę iliustraciją Juozapo Bako poemai apie mirtį. Tai nedidelė alegorinė dviejų figūrų kompozicija, kurioje mirtį personifikuoja giltinė. Ji atlikta akvatintos technika ir, atrodo, gali būti vienas iš pirmųjų tokių darbų. Lakštas nestipriai nuodytas, skurdžios toninės gamos, kompoziciją gelbsti tik lengva piešinio linija.

Uždarius Vilniaus universitetą, G. Kislingas išvyko į Peterburgą, kur mėgino įsidarbinti dėstytoju Dailės akademijoje, tačiau

Gotlibas Kislingas. Aleksandro I ir Napoleono susitikimas Tilžėje 1807 VI 25

nesėkmingai. Bet užsakymų gaudavo. Reprodukavo Ermitažo kolekcijos Leonardo da Vinči paveikslą „Šventoji šeima". Kontūriniu piešiniu išraižė statišką kompoziciją „Aleksandro I ir Napoleono susitikimas Tilžėje 1807 VI 25", kurioje ramia linija įtikinamai apibūdinti profiliu stovintys abu imperatoriai. Vėliau G. Kislingas dar kartą apsilankė Italijoje, kur vėliau grįžo prie Rafaelio – išraižė jo „Madonna Tempi". Paskutiniuosius gyvenimo metus praleido Vitebske, nuo 1841 m. mokytojaudamas miesto gimnazijoje.

Tarp Vilniaus universiteto profesorių turbūt labiausiai suinteresuotas Raižybos katedros ir litografijos dirbtuvės veikla buvo vokietis *Liudvikas Bojanus* (1776–1827 m.). 1806–1824 metais jis dėstė veterinariją ir lyginamąją anatomiją, paskaitas iliustruodamas savo piešiniais. Pats pa-

ruošė vaizdinę medžiagą moksliniam darbui „Europinio balinio vėžlio anatomija“[159] – nupiešė 201 eskizą, pagal kuriuos F. Lemanas padarė vario raižinius. Rankraštį apie avies anatomiją (neišlikęs) L. Bojanus iliustravo 600 piešinių. Be to, jis mėgo tapyti – nutapė autoportretą, žmonos bei draugo Gustavo Langsdorfo atvaizdus.

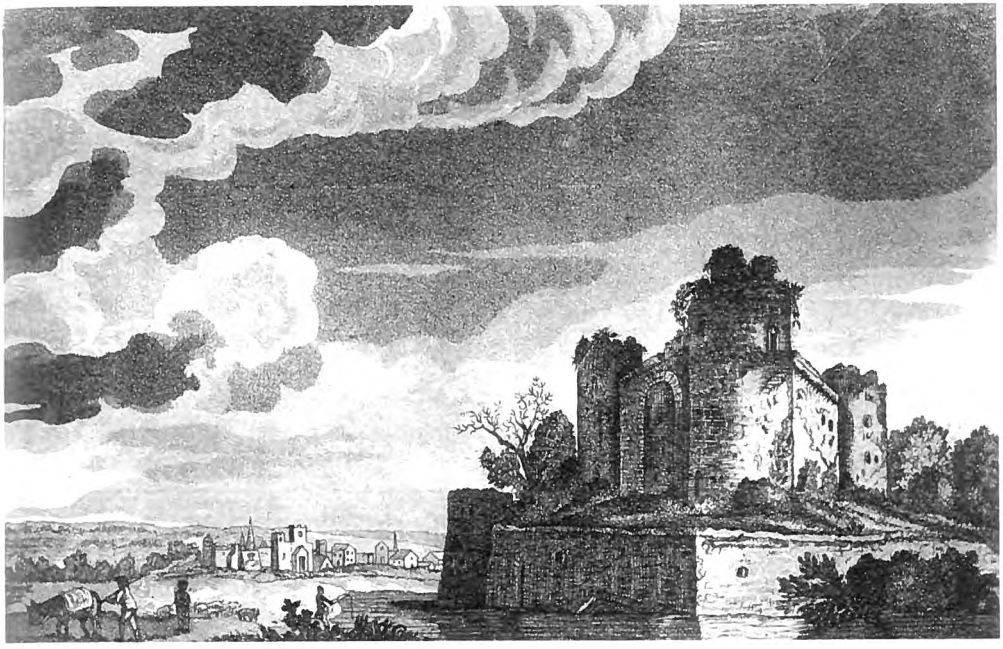
L. Bojanaus pastangomis į Raižybos katedrą pateko vario raižytojas *Frydrichas Lemanas* (1787–1834 m.). Lietuvoje gyvendamas 1822–1832 metais, jis klasicistine maniera raižė portretus, religinius paveikslus, geografinius žemėlapius, architektūros brėžinius, anatomijos piešinius, knygų vinjetes. F. Lemano išraižytas pliene prof. Vaclovo Pelikano portretas (pagal J. Rustemą) atliktas rūpestingai, tačiau sausokas, stokoja išraiškingumo. Po Universiteto uždarymo persikėlęs į Peterburgą, dailininkas graviravo piešinius Mokslų akademijos Kunstkameros aprašymui.

Frydrichas Lemanas. Prof. Vaclovo Pelikano portretas (pagal J. Rustemą). 1828

Mokslinės literatūros iliustravimu užsiėmė *Antanas Jankevičius*, 1800 m. gimęs Anykščių apylinkėse. Dvejus metus pasimokė piešimo pas J. Perlį ir penkerius metus tapybos pas Rozelinį. 1821–1829 m. jis studijavo Vilniaus universiteto Piešimo ir tapybos katedroje. Nuo 1823 m. buvo Universiteto botanikos leidinių piešėjas. 1825 m. parengė 33 iliustracijas J. F. Volfgango botanikos veikalui (1823–1824 metais Jankevičius studijavo išlaikomas prof. Volfgango). 1829 m. dalyvavo prof. Edvardo Eichvaldo surengtoje botanikų ekspedicijoje į Ukrainą. Apie vėlesnę veiklą žinių nėra. Galbūt jis, o gal jo bendrapavardis 1838 m. buvo pakviestas atnaujinti Vilniaus katedros Kazimiero koplyčios.

Vario raižyboje pasireiškė keli Raižybos katedros auklėtiniai: M. Pšickis, J. Chščonovičius, S. Čerskis. *Mauricijus Pšickis*, vadinęsis Karmelitu, pats piešė ir raižė. Buvo patyręs vario raižytojas, kūrė akvatintos technika. Imdavosi įvairių žanrų – portreto (prof. Vilhelmo Kolinskio atvaizdas), religinių paveikslų („Angelai“, „Madona su kūdikiu“), antikinių peizažų. Antai didžiuliame lakšte „Angelai“ vaizduoja dvi idealizuotas figūras. Jos įkomponuotos į ovalą, darniai susietos sąlyginiame fone. Piešinys raiškus, bet kietokas, formos stokoja medžiagiškumo. „Antikiniame peizaže“ vaizduoja medžius ir architektūrą. Žemas horizontas atveria platų dangų su dinamiškai paskleistais debesimis. Kompoziciją pagyvina šviesų ir šešėlių judėjimas pilies sienose. Savo kūrinius M. Pšickis spausdino Vilniaus karmelitų vienuolyno raižybos dirbtuvėje. 1844 m. jis kaip vienuolis buvo iškeldintas iš Lietuvos.

Juozapas Chščonovičius (apie 1793–1833 m.) gimė Jonavos parapijoje, mirė Vilniuje. Nuo 1815 m. studijavo fizikos mokslus Vilniaus universitete, 1817–1819 metais – raižybą pas J. Saundersą (1818 m. gavo Universiteto stipendiją ir buvo premijuo-

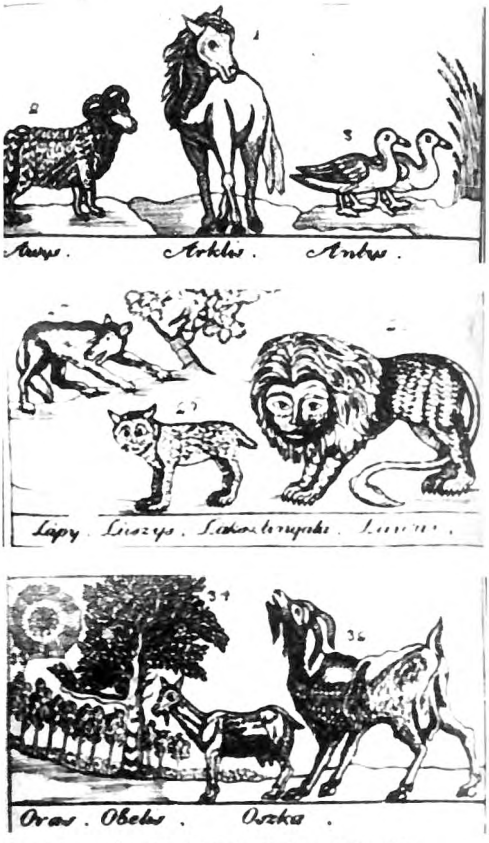


Mauricijus Pšickis. Antikinis peizažas

tas už pažangumą). Kurį laiką padirbėjęs piešimo mokytoju Molodečno apskrities mokykloje, grįžo į Universitetą pratęsti studijų, šiuokart daugiau domėdamasis litografija. Nuo 1828 m. iki gyvenimo pabaigos dirbo litografijos mokytoju, 1828–1832 metais dar ir Raižybos katedros spaustuvininku. Ypač vertintas jo pedagoginis talentas, šrifto išmanymas. J. Chščonovičius raižė portretus, šventųjų paveikslėlius, iliustracijas leidiniams, piešė Vilniaus apylinkių peizažus. Vienas pirmųjų sukūrė herbą su lietuvišku užrašu. Išraižė Stanislovo Bohušo–Sestšencevičiaus (po 1826 m.), Vilniaus kurčnebylių mokyklos steigėjo Karolio Mykolo de l'Epė (de l'Epee), Kijevo vyskupo Tomo Ujeiskio Rupneviškio (1825 m.) portretus. Nupiešė ir išraižė Vilniaus peizažų, Maliatičių bažnyčią (statytą pagal L. Gucevičiaus projektą), Peterburgo lotynų metropolijos bažnyčią, Atėnų, Kamenec–Podolsko vaizdus, Rainoldo Kosakausko antkapį. Prie religinio turinio paveikslų priklauso „Adomo ir Ievos išvarymas iš rojaus" ir 4 šventųjų atvaizdai, buitinės tematikos – „Berniukas, skinantis obuolį". J. Chščonovičius dirbo

Juozapas Chščonovičius. Tabako etiketė

Juozapas Chščonovičius. Karolio Mykolo de l'Epė portretas. 1823



Stanislovas Čerskis. K. Zabičio-Nezabitauskio elementoriaus iliustracijos. I–III. 1824

ir taikomosios grafikos srityje. Išliko jo piešta ir raižyta tabako etiketė. Joje svarbiausia dekoratyvinis kartušas, virš kurio iškyla cigaretę laikantis liūtas. J. Chščonovičiaus raižinių piešinys nuotaikingas, panaudotos sudėtingos išraiškos priemonės, smulkus brūkšnys.

Bręstant lietuvių tautinei sąmonei, ėmė rastis iliustracijų su lietuvišku tekstu. Aktyviai šio darbo ėmėsi *Stanislovas Čerskis* (1777–1833 m.), gimęs Latvijoje, miręs Varniuose. Bendradarbiavo su S. Daukantu, M. Valančiumi, K. Zabičiu–Nezabitauskiu. Piešimu ir raižybos technikomis S. Čerskis, matyt, pradėjo domėtis Universitete, studijuodamas antikines kalbas.

S. Čerskis iliustravo (ar tarpininkavo rūpinantis iliustracijomis) K. Zabičio–Nezabitauskio elementorių „Naujas mokslas skaytima diel mažu vaiku“ (1824 m.)[160]. Tai ryškus grafikos ryšio su švietėjiška, lietuvių liaudžiai skirta literatūra pavyzdys. Po iliustracijomis, išraižytomis S. Čerskio raižykloje Salantuose, pasirašyta Biks (Byks, Beks). Tai S. Čerskio (buvusio kunigu) arba jam padėdavusio namų mokytojo Alberto Gurskio slapyvardė[161]. Spėjama, kad elementorius buvo paruoštas vien iš paveikslėlių[162]. K. Zabičio–Nezabitauskio elementoriuje yra 51 iliustracija, visos sugrupuotos pagal bendrą sistemą į 5 puslapines lenteles. Kiekvienoje lentelėje yra 3 laukai, o kiekviename jų – po 3 paveikslėlius (pvz., antis, arklys, avinas). Kai kur gyvūnai ar daiktai susieti su peizažo fragmentais. Paveikslėliai paaiškinti atitinka-

mu tekstu, kad mokinys lengviau įsimintų raides. Paveikslėliai išraižyti varyje: vietomis vyrauja siluetinis piešinys ir lengvas pabrūkšniavimas, kitur sudėtingesnis, kuriantis ryškius tonus, materialesnes faktūras. Paveikslėlių plastinė išraiška ir kompozicija įvairi, skiriasi ir jų meniškumas. Pavykęs pirmosios lentelės trečiojo lauko peizažas – vientisas ir išraiškingas, su sąmoningai išdidintais aptariamais paukščiais. Pakankamai tikslus paukščių piešinys ir II-oje lentelėje. Tačiau daugumos gyvulių, žmonių ir daiktų formos netikslios, nelabai įtaigios.

S. Čerskio piešti ir raižyti religiniai paveikslėliai bei iliustracijos maldaknygėms sukurti vėliau už elementoriaus piešinius, kai jis jau tarnavo Salantų parapijos klebonu. Religinius paveikslus paprastai papildydavo žemaitišku tekstu. Siužetas „S. Marija ir S. Elzbieta" perteiktas klasicistine maniera. Piešinys kiek pailgintų proporcijų, įtikinantys moterų veidai, drabužių kritimas. Brūkšniavimas lygiagretus, vietomis susikertantis kryžmai. Dekoratyviai perteikti šviesos kontrastai. Tačiau didesnį meistriškumą S. Čerskis parodo ten, kur apsiriboja kontūriniu piešiniu ir lengvu pabrūkšniavimu, pvz., ekspresyvioje kompozicijoje „ach! mana pyninga" su pirkliu ir jo pinigus nugriebusia giltine.

1822 m. S. Čerskis, naudodamasis iš Venecijos gautu Brauno atlasu, išraižė ir atspausdino Vilniaus vaizdą (1550-ųjų metų)[163]. Sakoma, kad piešdavęs bajorų karikatūras[164]. Be to, jis išleido „Žemaičių vyskupystės istoriją"[165] (1830 m., lenkų kalba), kurioje, be kita ko, išvardijamos medinės ir mūrinės Žemaitijos bažnyčios, aptariama jų būklė.

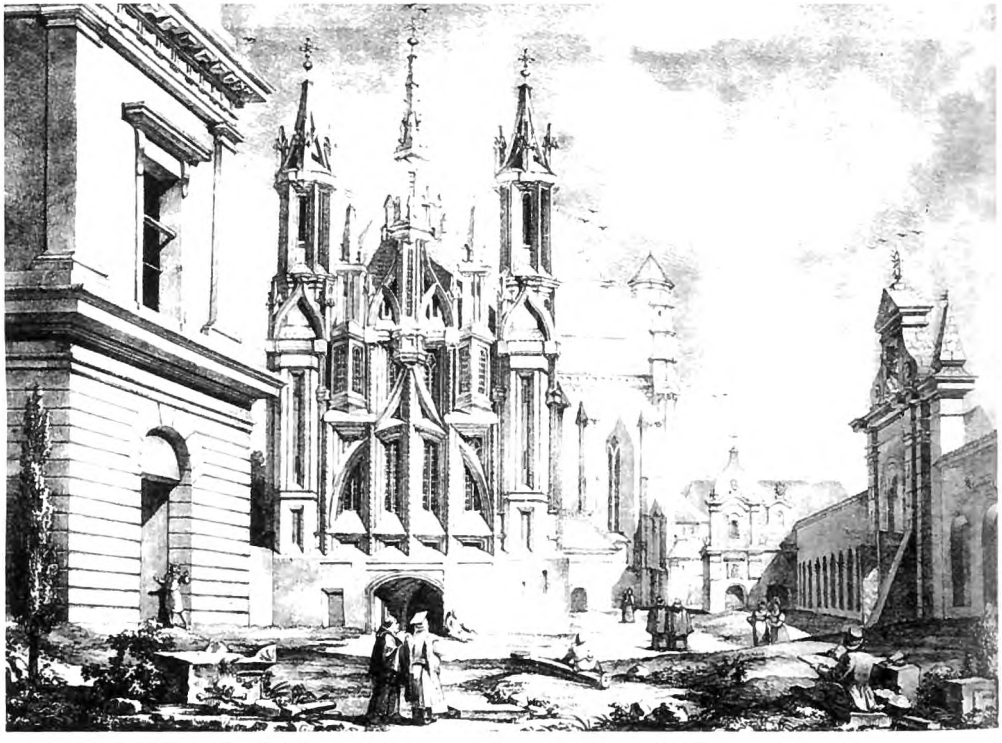
1821 m. Vilniaus universitete įsteigus litografijos dirbtuvę[166] (kurioje buvo galima ir mokytis), kai kurie Raižybos ir kitų katedrų studentai (J. Glovackis, M. Januševičius, M. Pšibilskis, K. Račinskis, K. Ripinskis, K. Ruseckas, V. Smakauskas, A. Valinavičius, V. Vankavičius ir kiti) ėmė ją lankyti. Ši grafikos technika vis populiarėjo nes buvo paprastesnė už vario raižybą, be to, labiau atitiko įsigalinčio romantizmo principus.

Pirmasis Universiteto litografas buvo meno kandidatas *Vincentas Slaveckis* (1794 – minimas iki 1844 m.). Jo litografijų forma laisva, tapybiška, nestokojo šviesos ir šešėlių, faktūrų. V. Slaveckis yra litografavęs kai kuriuos V. Smakausko darbus, nežinomo XVII a. dailininko tapytą didžiojo kunigaikščio Vytauto portretą. Pastarajame iš vienos pusės viso ūgio, tvirtai stovinčios figūros – klasicistinė kolona, iš kitos – masyvi drapiruotė ir architektūros fragmentas. Ant stalo padėta didžiojo kunigaikščio karūna ir kardas rankoje nurodo Vytauto statusą. Judesį stiprina vertikalus drabužių klosčių ritmas. Atlikimo maniera sausoka, toninės dėmės sukurtos trumpais pieštuko brėžiais. Po portretu įrašyta grafiko pavardė. V. Slaveckis nebuvo didelis litografijos specialistas, mieliau rai-

Vincentas Slaveckis. Autoportretas. 1820

žė varį. Penkiais vario ir dviem medžio raižiniais iliustravo J. Strumilos veikalą „Šiaurės parkai“[167]. Be to, žinomas jo akvarele tapytas autoportretas (1820, LDM), kuriame akcentuojamas siluetas, rūpestingai, iki detalių nupiešta galva.

Antrasis litografas buvo *Juozapas Hilaris Glovackis* (1789–1858 m.), studijavęs pas J. Rustemą ir J. Saundersą, 1812 m. gavęs meno kandidato laipsnį. Jis pagarsėjęs kaip dekoratorius, tačiau mėgo ir litografijos techniką – portretus, buitines scenas atlikdavo daug tiksliau už V. Slaveckį. 1822–1825 metais buvo Universiteto litografijos spaustuvės vedėjas. J. Glovackis pirmasis litografavo Vilniaus vaizdus (1820 m.), be to, litografijos technika iliustravo J. Rupeikos knygelę „Jonas iš Svisločės“[168] (1823 m.). Pastarajai sukūrė įtaigų piešinį, vaizduojantį lietuvį valstietį ir kiek giliau – valstietę šienapjūtės metu; norėdamas patikslinti turinį, pridėjo užrašą „Lietuvninkas“. Šiai iliustracijai parinko žemą žiūrėjimo tašką, kiek pailgino figūras. Taikliai nurodė žmonių tipus, jų aprangą, artimą peizažą bei gilumą. Piešinys minkštas, įvairiu brūkšniavimu išgautos apimtys ir šešėliai. Dar vienas J. Glovackio darbas – perpieštas ir litografuotas nežinomo tapytojo Lauryno Gucevičiaus portretas (1823 m.). Jame išryškintos portretinės detalės, siluetas, gerai pagautas šoninis apšvietimas, bet šešėliai pavyko prasčiau. Kito žanro litografijos pavyzdys – didelis lakštas „Šv. Onos ir Bernardinų bažnyčios Vilniuje“, architektūrinis peizažas pagal Adomo Pliaterio piešinį (1820 m.). Jame vaizduojamas šiaurinis Šv. Onos bažnyčios fasadas ir Bernardinų bažnyčios dalis. Detaliai, laisva ritmiška li-



Juozapas Hilaris Glovackis. Šv. Onos ir Bernardinų bažnyčios Vilniuje. 1820

nija nubrėžti architektūros siluetai ir konstrukcinės dalys, grakšti pasitempusi gotika. Šviesa švelniai glosto pastatus, kiek kontrastingiau sublyksėdama medžių lapijoje.

Vilniaus universitete litografijos mokėsi ir *Viktoras Kurnatauskas*. Jis buvo 1831 m. sukilimo dalyvis ir po to turėjo pabėgti iš Lietuvos. 1841 m. Poznanėje įsteigė litografijos dirbtuvę. Yra žinoma, kad jis litografavo portretus, žemėlapius, mokė litografijos meno.

1831–1860 metais Lietuvos grafikai vystytis buvo labai nepalankios sąlygos. Tačiau, palyginti su kitomis dailės šakomis, ji pirmoji pradėjo atsigauti. Pagelbėjo tvirti pagrindai, pačios technikos specifika, jos operatyvumas, be to, paskatino europinės, o dar labiau rusų ir lenkų grafikos plitimas. Lietuvos grafika tapo sudėtingesnė, aktyviau už kitas dailės šakas reagavo į opias aktualijas. Numenko reprodukcinė raižyba, tačiau pagausėjo meninės grafikos rūšių ir žanrų. Gabesniems Raižybos katedros auklėtiniams pasitraukus į Rusiją, Lenkiją ar tolimesnį užsienį, grafikos ėmėsi geriau piešę tapytojai. Nenuostabu, kad tapybos stilistinė kaita ir programiniai uždaviniai neretai darė įtaką grafikai.

Aptariamuoju laikotarpiu grafikoje įsigali romantizmas. Romantikai grafikai pasiūlė naujas temas ir netradicinį senųjų suvokimą, o kartu ir naujas išraiškos priemones. Pastarosioms įgyvendinti palankiausia buvo litografijos technika. Romantizmo atstovai emocionaliai suvokė tikrovę, mėgo šviesos ekspresiją, tuo tarpu klasicistų proteguota vario raižyba ir siluetinė linija šiam tikslui netiko. Litografinis akmuo leido išgauti laisvą lanksčią liniją, jei reikėjo – netikslius, „pūkuotus" kontūrus, vietomis piešinys galėjo būti neišbaigtas, miglotas, kitur – įtvirtintas keliais brūkštelėjimais. Įvairi, tariamai nestabili plastika romantikams simbolizavo pačios gamtos nepastovumą, dinamišką jos nuotaikų ir formų kaitą. Kita vertus, litografijos technika buvo turtingesnių tonų. Aksomo juodumo kreida, pieštuku ar plunksnele galima sukurti plačiausią tonų skalę – įvairių atspalvių pilkumą ar juodumą, santūrią ar švytinčią baltą spalvas. Kurtos ir spalvotos litografijos, naudojant kelis skirtingai padažytus akmenis arba paspalvinant juodai baltą atspaudą (į rupų vario raižinių popierių neįsisiurbdavo akvareliniai dažai).

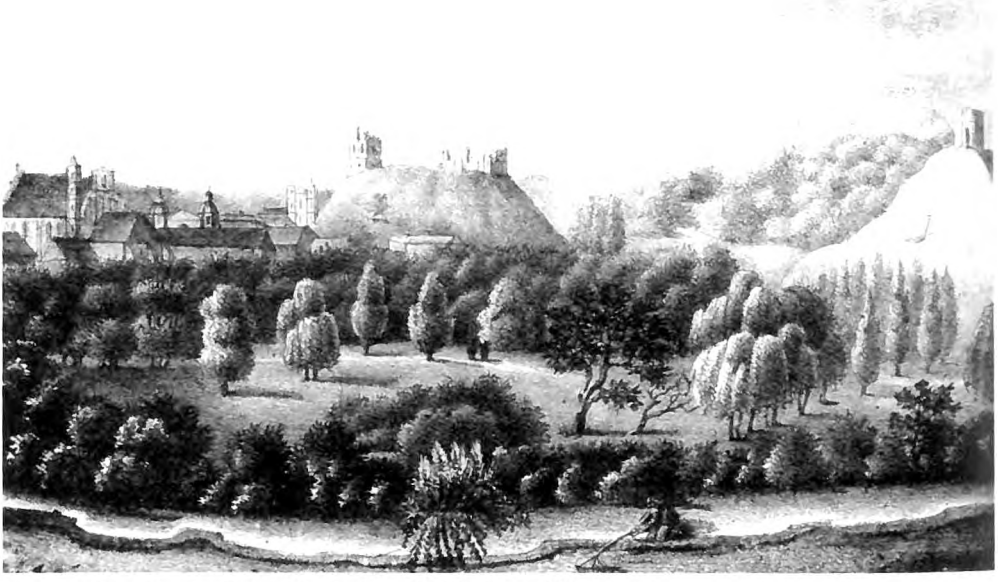
Litografijos technika labai išpopuliarino dailę visuomenėje. Net uždarius Universitetą, litografija ne tik išliko, bet ir suklestėjo. Raižybos katedros auklėtiniai Juozapas Ozemblovskis ir Antanas Kliukovskis įsteigė privačias litografijos dirbtuves (pirmasis 1833 m., antrasis 1834 m.). Be to, veikė Ipolito Perlio litografijos dirbtuvė, minima jau nuo 1824 m., nors joje dailės darbai galėjo ir nebūti spausdinami. Universiteto litografijos dirbtuvė iš pradžių atiteko Medicinos–chirurgijos akademijai, o nuo 1839 m. – Baltarusijos švietimo apygardai, kurios centras buvo Vilniuje. Čia litografijai vadovavo M. Pšibilskis.

Motiejus Pšibilskis (1794–1867 m.), baigęs mokslus Raižybos katedroje, dėstė piešimą Vilniaus gimnazijoje. 1829 m. paskirtas Universiteto litografijos spaustuvės vedėju; 1832 m., uždarius Universitetą, spaustuvę nusipirko (po metų pardavė J. Ozemblovskiui). Dirbdamas Universitete, išleido savo paruoštą knygutę „Tapybinio piešimo pradmenys"[169] (1830 m.), kurios iliustracijos rodo autorių buvus geru litografu. Vėliau, kai Universiteto litografijos dirbtuvė buvo perduota kitoms žinyboms, M. Pšibilskis daugiausia laiko skyrė mokymo priemonių ruošimui, nors imdavosi ir kūrybiškesnio darbo. Litografavo portretus, peizažus, buitinius, religinius paveikslus. M. Pšibilskis neblogai piešė ir buvo laikomas geriausiu Vilniaus litografu. Bet dažniausiai litografijų eskizus patikėdavo rimtesniems dailininkams – V. Smakauskui, K. Ripinskiui, M. Žukauskui, K. Račinskiui, bei kitiems.

M. Pšibilskio pieštame ir litografuotame L. Bojanaus portrete veidas modeliuotas negyvai, ranka netvirta, sudėtingos medžiagų faktūros, drabužių klostės kietos. Gyvesni, skvarbesni, plastiškai įvairesni prof. Simono Žukovskio ir Mikalojaus Mianovskio portretai (pagal V. Smakauską); gilia charakteristika pasižymi medicinos daktaro Adolfo Abichto portretas (pagal K. Ripinskio piešinį); sudėtingas, kruopščiai atliktas Žemutinės pilies architektūrinis peizažas su žanrinėmis scenelėmis (pagal K. Ripinskį), kaip ir M. Pšibilskio išleisti „Vilniaus apylinkių vaizdai".

Juozapas Ozemblovskis (1804– 1876 m.) Vilniaus universitete studijavo matematiką ir lankė J. Rustemo vadovautus piešimo kursus. 1833 m. iš M. Pšibilskio perpirko buvusią Universiteto litografiją ir išlaikė ją iki 1863 m. sukilimo; 1867 m., nebegalėdamas spausdinti, dirbtuvę pardavė D. Chovančevui.

J. Ozemblovskio dirbtuvė, išleidusi apie 600 litografijų, buvo bene produktyviausia Vilniuje. Darbų dailininkas imdavosi tiek savo iniciatyva, tiek gavęs užsakymų. Litografijos meno, atrodo, išmoko palaipsniui, praktiškai dirbdamas. Jo paties piešti darbai buvo prasto meninio lygio, o pirmieji kūriniai – visai diletantiški. Objektyviai vertindamas savo galimybes, reikšmingesniems darbams J. Ozemblovskis kviesdavosi gerus piešėjus – K. Bachmatavičių, K. Kukevičių, A. Jankevičių, V. Dmachauską, K. Ripinskį, K. Račinskį, J. Pešką, J. Glovackį, tačiau kūrinius pasirašydavo savo pavarde, kaip spaustuvės savininkas. J. Ozemblovskio išleistų litografijų tematika be galo įvairi: vaizduota Vilniaus architektūra, gatvių ir aikščių perspektyvos, istoriniai vietovaizdžiai ar tiesiog peizažai, Universiteto profesorių, dailininkų, istorinių asmenybių portretai, religiniai siužetai, kitokios figūrinės kompozicijos. Be to, litografavo Vilniaus planą, spausdino laiškų popierių su Vilniaus vaizdais ar kitokio turinio atsklandomis. Pats nupiešė ir atspaudė vaizdelius „Vilniaus Žemutinės pilies vartai" (1835 m.), „Verkiai" (1836 m.), kitas senamiesčio vietas bei miesto apylinkių panoramas.



Juozapas Ozemblovskis. Pilies, Trijų kryžių ir Bekešo kalnai Vilniuje

Tarp J. Ozemblovskio litografuotų kūrinių buvo ir tokių, kuriuose vaizduota lietuvių prastuomenės buitis, etnografinės jos detalės. Pagal J. I. Kraševskio piešinį plunksnele atspaudė siužetą „Druskininkų apylinkių lietuvės valstietės", o pagal V. Dmachausko piešinį – „Lietuvių valstiečių sodyba" (1838 m.).

J. Ozemblovskis dažnai imdavosi apipavidalinti Vilniuje leidžiamas knygas. Jo litografijomis iliustruota T. Narbuto „Lietuvos istorija"[170] (1835–1841 m. pagal T. Narbuto pieš., 31 il.), J. I. Kraševskio „Vilnius..."[171] (1842 m., 22 il.), J. I. Kraševskio „Gyvenimo ir kelionių vaizdai"[172] (pagal autoriaus piešinius, 3 il.), E. Tiškevičiaus „Laiškai apie Švediją"[173] (8 il.), J. Strumilos „Šiaurės parkai" (10 il.) ir kiti leidiniai.

Antanas Kliukovskis (1806 – minimas iki 1864 m.), Vilniaus gimnazijos piešimo mokytojas, turėjęs privačią litografiją. 1831 m. keleriems metams buvo išvykęs iš Vilniaus. Tuo metu litografijos spaustuvė vadinta A. Kliukovskio ir T. Butvilavičiaus vardu. Grįžęs 1834 m., vėl ėmėsi jai vadovauti. A. Kliukovskis savarankiškai dirbdavo retai, dažniau pasikviesdavo gerus dailininkus ir litografuodavo jų darbus, todėl spaustuvės produkcija buvo aukšto meninio lygio. Garsėjo jo spausdinti K. Ripinskio portretai, piešti natūroje, viso ūgio arba biustai – A. Sniadeckio, S. Moniuškos, M. Cieplinskio, kitų asmenų atvaizdai. 1850 m. A. Kliukovskis litografijos dirbtuvę vėl perleido T. Butvilavičiui. 1851 m. spaustuvė užsidarė.

XIX a. 4–5 dešimtmečiuose aktyviausiai reiškėsi nedidelės litografijos dirbtuvės. Jos reprodukavo dailės kūrinius, leido gaidas, skelbimus, sveikinimus, laiškams popierių ir panašius gaminius.

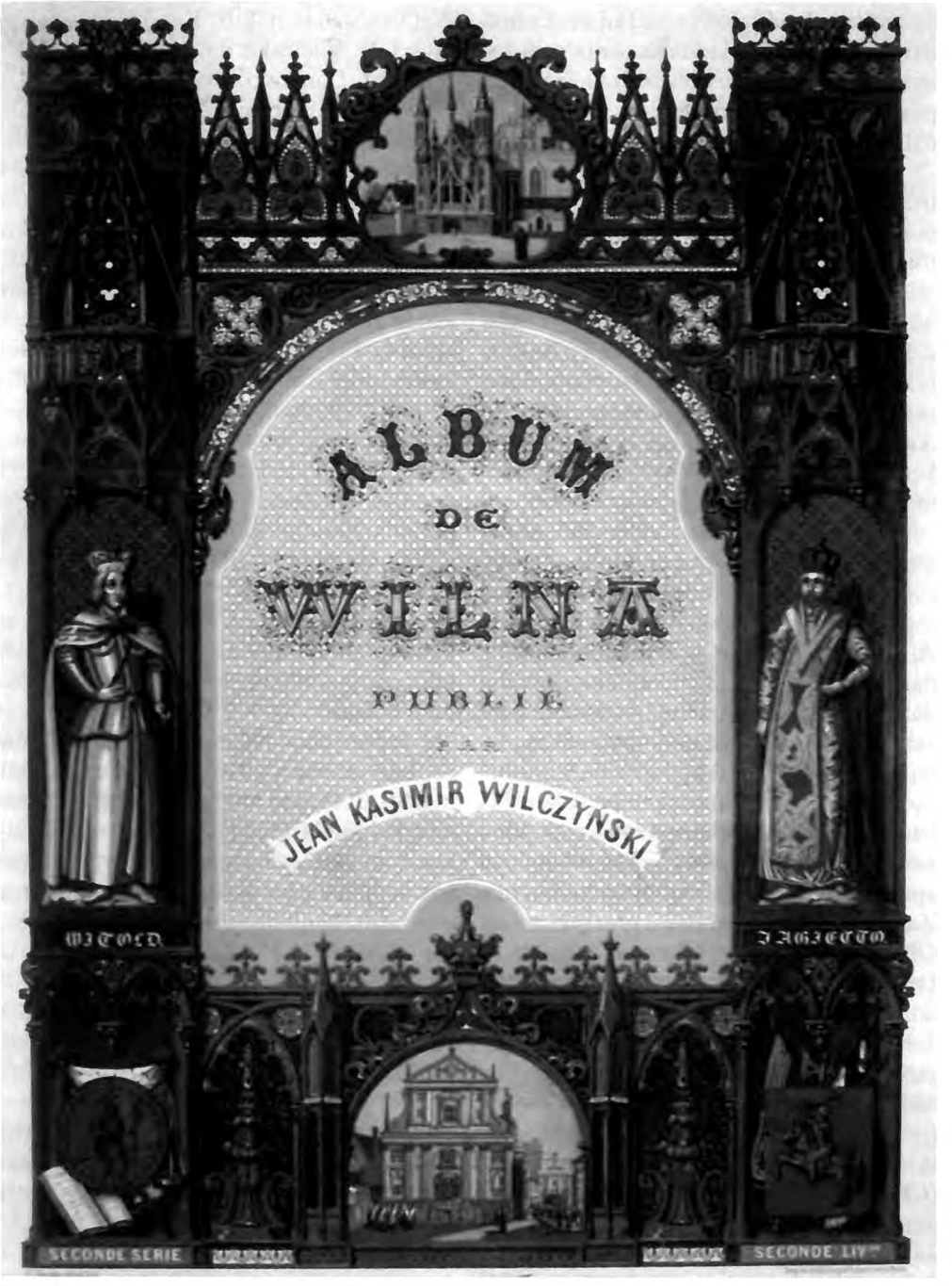
XIX a. I-ojoje pusėje Europoje buvo populiarūs albumai. Tai paskatino ir Lietuvos kultūros veikėjus bei litografus leisti analogiškus rinkinius – juos sudarydavo originalūs grafikos darbai ir reprodukcijos. A. Kliukovskis išleido albumą „Vilniaus prisiminimai"[174] (1837 m.). K. Bachmatavičius J. Ozemblovskio litografijoje išleido J. Rustemo piešinių albumą, A. Orlovskio piešinius „Orlosiada" (1836 m.)[175], kitus aplankus. Pats J. Ozemblovskis išleido „Raižinių atlasą iš Vilniaus miesto istorijos"[176]. 22 lapų aplanke atspausti istorinių asmenų portretai, memorialiniai ir architektūros paminklai, interjerai, peizažai, miesto planai, Vilniaus pinigų kalyklos auksinės monetos ir pan. Be albumų, išleistų vietinėse litografijose, Vilniaus universitete Piešimo ir tapybos katedros auklėtinis Mykolas Kuleša 1850 m. I. L. Deroy litografijoje Paryžiuje išleido 6 lapų peizažų albumą „Teka Michała Kulieszy" (1 egzempliorius yra LNM), o 1851 m. tame pat mieste, garsiojoje Ž. Lemersjė (Lemercier) litografijoje – 6 lapų albumą „Krašto vaizdų rinkinys...". Kitas Katedros auklėtinis Juozapas Straževičius Paryžiuje išleido albumą „Šimtas lenkų portretų" (1832–1834 m.). Šiame albume 101 litografija, jose vaizduojami 1831 metų sukilimo dalyviai, lietuvių ir lenkų istoriniai asmenys. Piešinius albumui darė į Prancūziją emigravę lietuvių ir lenkų dailininkai, kai kuriuos – prancūzų meistrai.

Garsiausias tarp panašaus pobūdžio leidinių – J. K. Vilčinskio albumas. Rinkinio autorius buvo labai populiarus Lietuvoje žmogus: garsus kolekcionierius, talentingas organizatorius ir leidėjas, plačiai bendravęs su vietiniais ir užsienio intelektualais, meno žmonėmis, rašęs spaudoje apie dailę *Jonas Kazimieras Vilčinskis* (1806–1885 m.) kilęs iš Ukmergės pavieto. Jo tėvas Zigmas Vilčinskis turėjo Jasonių dvarelį ir mūrinį namą Vilniuje, buvo tikras švietimo epochos žmogus – domėjosi daile ir architektūra, turėjo nemažą biblioteką. Neabejingas dailei buvo ir sūnus Jonas Kazimieras, tačiau, nežiūrint to, 1823 m. įstojo į Vilniaus universiteto Medicinos fakultetą. 1827 m. gavęs gydytojo diplomą, dvejis metus praktikavo Vilniuje, vėliau išvyko pasitobulinti į Prancūziją. Grįžęs 1835 m., visą laisvalaikį pa-

šventė dailei. Ėmėsi kolekcionuoti Lietuvos XVIII–XIX a. dailininkų paveikslus, piešinius, grafikos lakštus ir lentas, gobelenus, dirbinius iš dramblio kaulo, ginklus, numizmatiką, pradėjo rūpintis dailės kūrinių restauravimu, komplektavo leidinius lietuvių kalba. Tačiau didžiausia J. K. Vilčinskio aistra, dėl kurios jis metė gydytojo darbą, išleido visas santaupas ir prasiskolino, buvo „Vilniaus albumo“[177] leidimas.

Apie 1844 m., matydamas, kaip negrįžtamai žūsta daugelis Lietuvos kultūros paminklų, J. K. Vilčinskis ėmėsi projektuoti krašto kultūros ir dailės paminklų albumo programinį planą. Norėdamas, kad albumas būtų spalvotas ir aukšto meninio lygio, atsisakė vietinių litografų paslaugų ir užmezgė ryšius su Paryžiaus Ž. Lemersjė litografija, garsėjusia visoje Europoje. Darbui vadovavo susirašinėdamas, kartais nuvažiuodamas. Albumas leistas iki 1875 m., labai intensyviai 1845–1856 metų laikotarpiu. Per tą laiką išleista keturių formatų 355 reprodukcijos. Jose vaizduojami žymesnių Lietuvos tapytojų ir piešėjų sukurti Lietuvos, ypač Vilniaus, architektūros paminklai ir peizažai, scenos iš Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės istorijos, Vilniaus universiteto profesorių ir kitų žymių Lietuvos veikėjų portretai, religiniai paveikslai, literatūros, skulptūros, auksakalystės, dailiosios tekstilės kūrinių iliustracijos. Visi reprodukcijų lapai suskirstyti į 6 serijas. Po 1856 m. išleisti lapai neturėjo serijos ženklų, tik formatas išliko toks pat. Dalis kūrinių spalvoti (chromolitografijos), kiti nespalvoti. Nors spalvotos reprodukcijos dar neperteikdavo tikslios paveikslų spalvų skalės, bet didžioji jų, kaip ir monochromatinių reprodukcijų, dalis buvo aukšto meninio lygio. Neabejotinas albumo indėlis auklėjant visuomenės estetinį skonį: jis žadino patriotinius jausmus, garsino Lietuvos kultūrą kitose tautose. Visas „Vilniaus albumas“ yra VNM, dalis atspaudų ir litografinių akmenų saugoma LDM, LNM, didžiosiose Lietuvos bibliotekose.

Albumo serijas mėginta grupuoti pagal turinį ir technikas, tačiau šio principo ne visada buvo laikomasi. I serijos (48 lakštai, leista 1845–1870 m.) pirmasis lakštas buvo „Šv. Onos bažnyčia Vilniuje“ (medžio raižinys, atspaustas ant kinietiško popieriaus, 19,1 x 23,5 cm su ornamentuotu rėmu). Šioje serijoje surinkti architektūros paminklų eksterjerai ir interjerai, miesto vaizdai, istorinės kompozicijos (pvz., J. Damelio „Napoleono armijos bėgimas per Vilnių“) ir portretai (pvz., vysk. M. Valančiaus, A. H. Kirkoro, Barboros Radvilaitės). Visi lakštai, išskyrus pirmąjį, atlikti spalvota litografija. Į II seriją (49–61 lakštas, leista 1845–1860 m.) pateko garsių vietų peizažai, portretai, atspausti spalvota ir tonine litografija. III serija (129–140 lakštų) – tai P. Smuglevičiaus piešiniai istorijos tematika ir keletas portretų, atliktų vario raižymo technika (44x32,8; 35,5x39,2 cm). IV serija (141–176 lakštai), leidžiama nuo 1852 m. mažu formatu (15x9,7 cm) – buvo labai įvairios iliustracijos: interjerai, į architektūrą įkomponuoti antkapiniai paminklai, portretai, religinių paveikslų reprodukcijos ir kt. Turtingiausia V serija – spalvoti litografiniai religiniai paveikslėliai su ornamentuotais aprėminimais (200–311 lakštų; 10,6x7,1 cm) – tai žymekliai maldaknygėms. Jie atspausti pagal tapytus paveikslus, buvusius tose Vilniaus bažnyčiose ir tuose vienuolynuose, kuriuos uždarė po 1831 m. bei 1863 m. sukilimų. Kai kurie V serijos paveikslėliai atlikti plieno raižymo technika (vaizdas 8x4,9 cm, su ažūriniu ornamentiniu rėmeliu – 12,5x8 cm). VI serija (312– 316 lakštų) – įvairaus formato knygų ir gaidų įklijos. Šią seriją papildo 1858–1859 metais leisti humoristiniai Artūro Bartelio iliustruoti leidiniai su tekstais[178]. Atskiru albumu J. K. Vilčinskis išleido J. I. Kraševskio „Atsiminimus iš kelionių po Polesę, Volynę ir Lietuvą“[179]



Jonas Kazimieras Vilčinskis. „Vilniaus albumo“ viršelis. Po 1845

su autoriaus portretu ir piešiniais. Esama dar apie 30 lakštų, kuriuose serija nenurodyta. J. K. Vilčinskis buvo pradėjęs leisti panašaus pobūdžio „Kijevo albumą“[180] (317–327 lakštai), bet cenzūra jį uždraudė.

Pagrindiniai J. K. Vilčinskio patarėjai ir moraliai palaikę žmonės buvo rašytojas publicistas, „Athenaeum“ žurnalo redaktorius Juzefas Ignacas Kraševskis bei Ukrainoje gyvenęs dailės kolekcionierius, bibliofilas Konstantinas Svidzinskis. Pirmasis reklamavo „Vilniaus albumą“, tikslino tekstus po reprodukcijomis, skolindavo reprodukavimui darbų iš savo rinkinių. Antrasis taip pat šelpė dailės kūriniais, o kai ką ir finansavo. J. K. Vilčinskiui padėjo ir kun. Kazimieras Zaleskis bei kiti.

Nelengva buvo rasti dailininkų, galėjusių parengti kūrinius spaudai. Grįžęs iš Prancūzijos į Vilnių, J. K. Vilčinskis rado K. Rusecką, K. Ripinskį, M. Kulešą, I. Chruckį, A. Zaleskį ir K. Kukevičių – juos įtraukė į darbą. Tačiau šių dailininkų neužteko. Todėl, padedamas mecenatų, jis išsiuntė peizažistą Albertą Žametą, istorinės pakraipos tapytoją Praną Zavadskį, raižytoją Stanislovą Svisčiauską tobulintis, kad šie vėliau galėtų jam profesionaliai talkininkauti. Vienam kitam darbui pasikviesdavo Vilniuje apsigyvenusius lenkų dailininkus Martyną Zaleskį, Christianą Breslauerį, Antaną Oleščinskį, rusą – Vasilijų Sadovnikovą. Dailininkai keitė senų tapybos ir grafikos kūrinių formatus, tapė originalius darbus. J. K. Vilčinskis, stengdamasis materialiai juos paremti, kartais užsakydavo daugiau kūrinių, nei kad būdavo numatęs išleisti (pvz., A. Zaleskiui užsakė 40 paveikslėlių, iš kurių išleido tik 6). Kai kurie dailininkai (Ch. Breslaueris, A. Oleščinskis) leidėją apgaudinėdavo, darbus atlikdavo nekokybiškai arba, gavę avansą, visai pradingdavo. Parengtų spaudai darbų litografijas ruošė prancūzų meistrai Viktoras Adamas (Victor Adam), Lui Pjeras Bišebua (Louis–Pierre Bichebois), į Paryžių išvykęs A. Oleščinskis ir kiti. Kai kuriuos leidinius J. K. Vilčinskis davė spausdinti Amsterdamo, Londono, Romos graveriams ir litografams. Dailininkų ir meistrų margumas nulėmė nevienodą pavienių lakštų meninį lygį. Būdavo kartais, kad meistrai savavališkai papildydavo dailininko kūrinį, pavyzdžiui, litografuodamas K. Rusecko darbą „Antakalnio peizažas“, V. Adamas jį „pagražino“ pripiešdamas raitelių kavalkadą. J. K. Vilčinskis yra patyręs ir kitokio pobūdžio nemalonumų, kentęs nuo carinės cenzūros, tačiau didžiausi sunkumai buvo finansiniai, nes išleisti lakštai ir jų prenumerata neatsipirkdavo.

J. K. Vilčinskio leistas albumas labai pagyvino dailės gyvenimą, turėjo ir turi ne tik išliekamąją, bet ir auklėjamąją vertę. Reprodukuotos istorinės ir žanrinės kompozicijos, lietuviški peizažai, architektūros paminklai ir portretai anuomet populiarino idėjas, kuriomis gyveno šviesesnioji Lietuvos visuomenės dalis.

Pažymėtinas ir Konstantino Tiškevičiaus išleistas albumas „Krašto raižybos paminklai“[181]. Jį sudaro 161 vario raižinys. Juose leidėjas pateikia XIX a. ir ankstyvesnio laikotarpio labai įvairaus meninio lygio Lietuvos dailininkų bei keleto mėgėjų sukurtus portretus, teminius paveikslus, architektūros vaizdus[182].

XIX a. I-ajame trisdešimtmetyje prasidėjęs dailės žanrų diferenciacijos procesas 1831–1860 metais pasireiškė ir grafikoje. Atsiskyrė knygos apipavidalinimas ir iliustravimas, buitinis žanras, portretas, peizažas, karikatūra, šaržas. Kai kurie grafikai buvo linkę imtis tik vieno žanro, tačiau tai nepasiteisindavo materialiai ir tekdavo griebtis įvairesnių užsakymų.

Knygų grafika

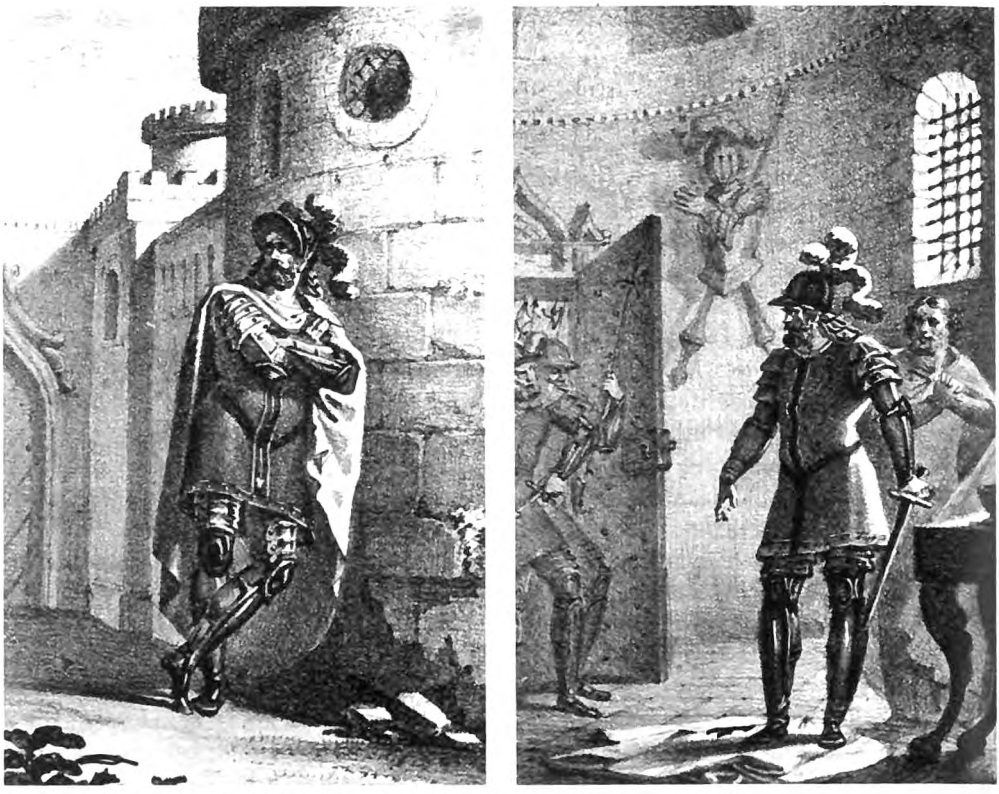
XIX a. pirmojoje pusėje ir spaustuvininkas, ir skaitytojas žinojo, kad knyga turi būti ne tik funkcionali, bet ir estetiška. Tačiau knygos tekstas ir vaizdinė informacija dar nesudarė ryškesnės meninės visumos. Techninių poligrafijos priemonių meninis panaudojimas dar buvo spaustuvininko žinioje. Leidėjas kviesdavosi į talką šriftininkus ir grafikus. Tarp pastarųjų buvo ir Raižybos katedros auklėtinių – Juozapas Mackevičius, Ignas Galinskis, Tadas Mižutavičius, Skavronskis bei kiti. Grafikai padėdavo apipavidalinti knygas ir smulkiąją spaudą, tačiau dažnai jų galimybės būdavo suvaržytos. Pakviestajam dailininkui retai kada patikėdavo knygos meninę visumą. Paprastai jis turėdavo atsižvelgti į spaustuvininko reikalavimus, jo nustatytą leidinio formatą. Spaustuvininkas savo nuožiūra išdėstydavo knygos vaizdinius akcentus (išdidintas ar pagražintas raides skyrių bei skirsnių pradžioje, atsklandėles, užsklandėles, vinjetes, teksto aprėminimus). Taigi dailininko sukurtos iliustracijos dažnai menkai siejosi su leidinio visuma.

XIX a. viduryje paplito įklijinė litografinė iliustracija. Ji tapo ryškia estetine knygos dominante, nublankinusia poligrafines detales. Dar nedažnai, bet jau pasitaikydavo, kai dailininkas iliustracijoms atsirinkdavo esmingiausius teksto momentus. Didesniam iliustracijų ir teksto sąryšiui, vaizdų išdėstymui tekste atsirasti didelę įtaką padarė V. Smakausko darbai.

Vincento Smakausko kūryba tapo reikšminga ne tik knygos apipavidalinimo mene, bet ir išvis to meto Lietuvos bei Lenkijos grafikoje. Dailininko kurta grafika regimai pranoko jo tapybos darbus. Tapyboje V. Smakausko vardas sietas su akademizmo saulėlydžiu, o grafikoje jis ieškojo nepramintų takų, pasiduodamas romantizmo traukai. Dailininkui darė įtakos romantikų literatūra ir naujo stiliaus apraiškos jo kolegų darbuose, artima draugystė su A. Mickevičiumi, J. I. Kraševskiu, kitais Universiteto literatais romantikais, kurių veikalai glaudžiai siejosi su Lietuva. Paliko pėdsaką pažintis su A. Orlovskiu, jo nuoširdūs piešiniai, vaizdavę gyvenimo kasdienybę.

Eskiziški piešiniai V. Smakauskui padėjo įveikti barjerą tarp akademizmo ir romantizmo, tapo savotišku lieptu tarp jų. Dailininkas domėjosi prastuomenės gyvenimu, krašto tautosaka, istorine praeitimi. Gydytojaudamas kaime ar keliaudamas po Lietuvą, piešė bajorus ir valstiečius, karius ir miestelėnus, suaugusius ir vaikus. Įvairiaspalviai žmonių tipai bei charakteriai, skvarbia akimi pagautos situacijos kūrė sudėtingą to meto gyvenimo panoramą. Neretai piešiniai, kuriais buvo pašiepiami nusenę dvarponių papročiai ir jų šovinizmas, įgaudavo satyrinį atspalvį. V. Smakausko darbai tikslių formų, proporcijų. J. Saunderso studijoje dailininkas išmoko valdyti liniją, šviesą, plastines apimtis. Priešingai akademizmui, V. Smakausko piešiniai eskiziški, sukurti lengva laisva kontūrine linija – ji banguojanti, grakšti arba laužyta, išvesta spontaniškai arba sąmoningai iš lengvo rankos judesio ar stipraus nervingo paspaudimo. Kontūrus užpildo negausus jautrus brūkšnys, teptuku padaryti skaidrūs šešėliai. Plunksnele ir teptuku palietas nevienodai skiestas tušas duoda gausybę tonų ir pustonių, patikslinančių formą, sustiprinančių piešinio konstrukciją, perteikiančių kompoziciją. Išraiškos priemonių visuma kuriamas ekspresyvus, gaivus piešinys. Naudodamasis atrastuoju metodu, V. Smakauskas susikūrė savitą, kartais kiek manieringą braižą.

Kurti knyginę grafiką V. Smakauskas pradėjo populiaria litografijos technika. Trys autolitografijos skirtos A. Mickevičiaus „Konrado Valenrodo" pirmajai laidai (1828 m.)[183]. Dailininkas bene pirmasis, remdamasis literatūra, grafika pavaizdavo Lietuvos istorinę praeitį. Knygos iliustravimą jis dar suprato labai tiesmukai, prie



Vincentas Smakauskas. A. Mickevičiaus „Konrado Valenrodo“ iliustracijos. 1828

piešinio nurodydamas iliustruojamą puslapį ir eilutę. Viena iliustracija vaizdavo susimąsčiusį Konradą prie pilies sienų, antra – Aldoną bokšte, trečia – į kambarį besiveržiančius kryžiuočius ir Konradą, trypiantį apsiaustą bei mistro herbą jiems matant. Romantiško piešinių turinio dar neatitiko akademiškai kietos plastinės formos, statiškos kompozicijos. Trukdė nesubalansuotos proporcijos, netikslūs tolimieji planai. Ir A. Mickevičiaus kūrinio dvasios, jos patoso dailininkas dar nesugebėjo išryškinti. Galimas daiktas, kad ruošė kelis iliustracijų variantus: Lvovo muziejuje yra leidinyje nepanaudotas Konrado Valenrodo piešinys. Maždaug tuo pat metu V. Smakauskas litografijos technika iliustravo leidinį „1829 m. lyrinis albumas“. Jame yra du jau meistriškai atlikti piešiniai. Viena iliustracija skirta A. Mickevičiaus „Vilijai“ iš poemos „Konradas Valenrodas“. Joje kraštovaizdis sukomponuotas kelių planų kontrastų principu. Jautriai ir įtaigiai išreikšta pakrantėje sėdinčios mergaitės svajingai ilgesinga nuotaika. Dar vieną susitikimą su A. Mickevičiaus literatūra žymėjo iliustracijos draminei poemai „Vėlinės“, tačiau jos nebuvo išleistos.

Įgaudamas iliustratoriaus patirtį V. Smakauskas pabandė kitas grafikos technikas. Patyręs nesėkmę oforto ir vario raižybos srityje, ėmėsi medžio, buvo nuvykęs į Paryžių susipažinti su medžio raižybos technologija. Tačiau užsienis nepaveikė dailininko mąstymo. Jis išsaugojo savitas formas, nekopijavo senųjų meistrų, jo darbai skyrėsi nuo Europoje paplitusių reprodukcinių medžio

raižinių. Ieškodamas technikai priimtinos išraiškos, prisiminė lietuvių liaudies dailę, ypač gruboką, kampuotą apibendrintą skulptūrą. Liaudiškoji interpretacija atitiko dar ribotus dailininko įgūdžius. Pirmaisiais 68-iais medžio raižiniais iliustravo istorikų M. Balinskio ir T. Lipinskio knygą „Senovės Lenkija“[184] (1843 m.), kurioje daug vietos skirta ir Lietuvai. Savo piešinius raižė ant bukšpalo ir kitokio medžio trinkelių. Šie raižiniai dar stokojo kūrybinės fantazijos ir techninio meistriškumo – knygos herbų bei iliustracijų piešinys buvo nesudėtingas kontūrinis, brūkšniavimas grubus. Nesijautė iliustracijų ryšio su spausdintu tekstu, dailininką domino pirmiausia siužetas, jo mąstysena dar akivaizdžiai molbertinė. Geriausi raižiniai – iliustracijos J. I. Kraševskio poemai „Vitolio rauda“[185] (pagal lietuvių liaudies epą, 1846 m.). Originalus jų sprendimas pagrįstas liaudies dailės tradicijomis, susietas su tautos patriotiniais ir etniniais paprotiniais bruožais. Interpretuoti vaizdai paryškina poeto mintį, stilistiškai ir vizualiai papildo literatūrą. Poemoje apdainuojama lietuvių deivės Mildos ir karžygio Romainio meilė, neįprastos jų sūnaus Vitolio kovos. Epo herojai ir tolimos praeities įvykiai tampa pretekstu pokalbiui apie XIX a. lietuvių materialinę bei dvasinę kultūrą. Visi poemos vyrai – kariai didvyriai, moterys – kuklios namų šeimininkės; kai Tėvynei gresia pavojus, jos ryžtingai išlydi vyrus į kovą. Romantiškai idealizuotas senovės paveikslas nesumenkina pagrindinės minties – amžino veržimosi į laisvę, grožį, tiesą.

Iliustruodamas poemą „Vitolio rauda“ V. Smakauskas jau galvojo apie piešinių išdėstymą tekste, apie meninę knygos visumą. Sulaužyti įsigalėjusių spaudos tradicijų dar nepajėgė, tačiau regimai pasistūmėjo šia kryptimi. Knygai sukūrė ne tik pluoštą iliustracijų (9 puslapio dydžio ir 18 mažesnių), bet ir 17 inicialų, 5 vinjetes bei užsklandas. Iliustracijos įvairaus dydžio ir formos, laisvo neapibrėžto formato – dailininkas atsisakė klasicistinio stačiakampio. Dauguma kompozicijų asimetriškos, jose vengiama masinių scenų, vyrauja dvi trys figūros. Iliustracijų pagrindą sudaro veiksmas, piešta siluetais, veidai tipologiškai apibendrinti, todėl gilesni charakteriai nekurti. V. Smakauskas laisvai naudojasi raižikliu, konstruodamas formas įvairaus riebumo kontūrine linija, lanksčiais ar kampuotais jos vingiais, nevienodu brūkšnių tankumu. Vietomis paliktos dažo nepaliestos dėmės. Šiomis paprastomis išraiškos priemonėmis sukurtas savitas iliustracijų dekoratyvumas, artimas liaudiškajam. Monumentaliai atrodantys herojai kartais pavaizduoti iš žemo žiūrėjimo taško. Su

fonu figūros susietos kontrasto principu. Dažniausiai fonas paliktas visai baltas ir tik ten, kur būtinai reikėjo papasakoti apie žmonių aplinką, pasirodo fragmentinės jos apybraižos. „Vitolio raudų“ iliustracijos pasižymi nauja kompozicine sandara, aiškia ir paprasta forma, dideliu išradingumu, meistriška raižymo technika. Jos neabejotinai pranoksta kitus dailininko kūrinius. Tačiau vizualinį knygos romantizmą kiek trikdo kai kur praslystantys senųjų stilių atgarsiai. Iš visumos iškrenta eklektiškai suvoktas titulinis lapas su rokokiniu skydu centre, Mildos susitikimo su Romainiu scenoje kietokas akademinis piešinys nesiderina su romantine, supriešinimo principu sutvarkyta kompozicija.

V. Smakauskas pirmasis atgaivino medžio raižybą, panaudodamas ją knygų iliustravimui. Jo pavyzdžiu pasekė tapytojas *Vladislovas Neveravičius* (slapyvarde Tisevičius). 1851 m. jis savo lėšomis Paryžiuje išleido viename tome trimis kalbomis A. Mickevičiaus poemas „Konradas Valenrodas“ ir „Gražina“[186]. Knygą iliustravo 100 medžio raižinių. V. Neveravičiaus pieštą poeto portretą, 22 viso lapo dydžio kompo-

Vincentas Smakauskas. J. I. Kraševskio „Vitolio raudos“ iliustracijos. 1846

Vladislovas Neveravičius. A. Mickevičiaus „Konrado Valenrodo“ iliustracija. 1851

zicijas ir vinjetes išraižė lenkų bei prancūzų meistrai[187]. Septyni ar aštuoni leidinio egzemplioriai buvo su paspalvintomis iliustracijomis[188]. V. Neveravičius, kaip ir V. Smakauskas, buvo tapytojas akademistas, tačiau knygai sukūrė romantiškus piešinius. Vizualinė A. Mickevičiaus kūrinių interpretacija kupina romantiško polėkio, plastinės ekspresijos. Veikėjų portretai aiškūs, stiprūs vidine jėga, išradingose kompozicijose matomas prancūzų gotikos poveikis. Iš visų iliustracijų išsiskiria siužetas, vaizduojantis didįjį mistrą, plėšiantį iš kapeliono lyrą: kryžiuočio judesys sudėtingas, netikėto rakurso. Nepaprasta emocine jėga spinduliuoja simbolinė moters figūra: jos veidas, hiperbolizuota judesio ekspresija, masyvių drapiruočių kritimas, sudėtingai paskleista šviesa ir kontrastingas fonas. Knygos iliustracijos nėra vienalytės: temperamentingus įklijų vaizdus keičia sulėtintos buitinės scenelės, įmantriai raitytas vinjetes ir inicialus – griežti gotikinės architektūros ritmai. Vaizdus suvienija nuoširdus jų autoriaus noras atkurti objektyvų Lietuvos istorinį ir etnografinį foną. Šis momentas netgi akcentuojamas V. Neveravičiaus rašytame pabaigos žodyje[189]. Šios knygos piešiniai – viena gražiausių A. Mickevičiaus kūrybos vaizdinių traktuočių, išraiškos jėga prilygstanti poetiniam žodžiui.

Vladislovas Neveravičius. A. Mickevičiaus „Konrado Valenrodo“ iliustracija. 1851

Buitinis žanras

Romantizmo laikotarpio Lietuvos grafikoje nemenką vietą užėmė buitinis žanras, nors socialinė dirva jam pasireikšti buvo labai ribota. Dailininkai domėjosi tipiškomis situacijomis, miestų, priemiesčių, kaimų buitimi. Fiksavo pamatytus vaizdus kaip laikmečio gyvenimo kroniką, neretai išreikšdami ir savo požiūrį į juos – nuspalvindami siužetą ironiška ar sentimentalia gaida. Ištikimiausi buitinio žanro gerbėjai buvo K. Kukevičius ir K. Bachmatavičius.

Konstantinas Kukevičius (1818–1840 m.) – tapytojas, tačiau šiandien daugiau žinomas kaip savitų piešinių ir litografijų autorius. Jo dėmesio objektas – vargingieji miestelėnai, gatvės, rečiau kaimų žmonių tipai. Natūralioje gyvenimo tėkmėje taikliai parinkti būdingesni vaizdai, tipiški herojų judesiai, manieros, pozos. Aplanko „Vilnius 1840-aisiais metais“ šešiuose lapuose dailininkas atkūrė amatininkų ir smulkių pirklių buitį („Ratų dažytojas“, „Senų daiktų pardavėjas“, „Valstietis“ ir pan.). Su užuojauta piešė sunkiai dirbančius ir bedarbius („Lentpjoviai“, „Malkų pjovėjai“), charakterius kūrė kartais kiek heroizuodamas, pastebėdamas tam tikrus moralinius aspektus: išraiškingu knygų pardavėjo veidu ir atskleista knyga pabrėžta švietėjiška šio žmogaus misija („Knygų pardavėjas“); litografijoje „Kepurininkas“ pašieptas apsukrus kepurininkas, mėginantis įpiršti kaimiečiui bjaurią kepurę. Piešinys laisvas, tapybiškas, tačiau piešiniai nėra eskiziški, jų kompozicijos apgalvotos, užbaigtos. Demokratišką tematiką atitinka liaudies dailei artimas apibendrinimas, nesudėtingas piešinys. Jame vyrauja siluetai, nors figūros ir daiktai lipdomi panašiai kaip tapyboje: taupiai paskirstyti šešėliai supriešinti tamsiems ar visai baltiems plotams. K. Kukevičius koncentruodavo dėmesį į artimiausią kompozicijos planą, tuo tarpu foną, kaip ir V. Smakauskas, palikdavo baltą („Malkų pjovėjai“) arba fragmentiškai, keliomis linijomis nužymėdavo antraeilius dalykus („Valstietis“). Tik išimtiniais atvejais nusakytas veiksmo ir vietos ryšys, konkretizuota aplinka, jos giluminiai planai („Knygų pardavėjas“).

K. Kukevičiaus litografijų stilistika dažnai priklausė nuo to, ką dailininkas vaizdavo, kokia jo reakcija į pastebėtą reiškinį. Ironiškai traktuotas siužetas „Priemiesčio smuklė“ nusakytas bendrais bruožais, pasitenkinant primityviu piešiniu ir netvarkingu pabrūkšniavimu. Veiksmo erdvė labai ribota – ją beveik užstoja aptrupėjusi smuklės siena. Prie namo geria du žvalūs vyrukai, vienas snaudžia susmukęs. Visų gal-

Konstantinas Kukevičius. Priemiesčio smuklė. Iki 1840

vos didelės, figūros lyg iš medžio nutašytos, sėdi šalia, bet nemato vienas kito – visa tai rodo nedviprasmiškai įvertintą situaciją. Kitokios, romantiškos nuotaikos gaubia vieną gražiausių darbų – „Žydai kontrabandininkai Vilniaus apylinkėse“, chromolitografiją pagal paties tapytą paveikslą („Vilniaus albumas“, ser. II, nr. 14). Tai gyvas epizodas iš keliaujančių pirklių gyvenimo. Vaizduojamas kuklus, jaukiai prie miško prigludęs vienkiemis; jo gyventojai, susiskirstę mažomis grupelėmis kieme bendrauja su prekeiviais. Pasakojimas skrupulingai tikslus, neatmetantis antraeilių detalių. Blyškios tolumos ir šviesus pirmasis planas veda žvilgsnį į pagrindinę paveikslo zoną, kita vertus, nurodo vietos ir veiksmo tęstinumą. Minkštas piešinys, subtilios spalvų ir tonų gradacijos, neįkyrus šviesos sklidimas sieja žmones ir gamtą į vienalytę visumą, kuria jautrų paveikslo audinį.

K. Kukevičiaus piešiniai panašūs į litografijas – tiek forma, tiek siužetais („Muštynės smuklėje“, „Senis lietuvis“, „Didžioji gatvė Vilniuje“, „Priciūnų dvaras“). Žinomas kreida pieštas elgetavusio Vilniaus poeto Juozo Kristalevičiaus portretas (1839 m., LDM). Išsamesniam apibūdinimui šis žmogus pavaizduotas deklamatoriaus poza. Viso ūgio figūra modeliuota jautriai paskirstytais šešėliais, detaliai, gal kiek laisvesne ir grakštesne linija, nei litografijose. K. Kukevičiaus piešiniuose ir grafikoje dažnai pastebimas satyrinis atspalvis. Dailininkas pasišaipydavo ir atviriau – ne viena karikatūra. LDM saugomas pieštuku darytas Julijono Kliačkos draugiškas šaržas. Bajoras nupieštas profiliu, jį taikliai charakterizuoja išraiškingas siluetas. Išryškinti

Konstantinas Kukevičius. Žydai kontrabandininkai Vilniaus apylinkėse. Iki 1840

pentinai ir kardo galas atkreipia dėmesį į šlėktišką vaizduojamojo kilmę. Piešinį formuoja skirtingo storio kontūro linija, sąlyginius šešėlius atstoja laisvas pabrūkšniavimas.

K. Kukevičiaus grafika turėjo įtakos Vilniaus universiteto auklėtiniui Ignotui Ščedrauskui (1815–1870 m.), dirbusiam M. Pšibilskio litografijos spaustuvėje. J. Ščedrauskas vėliau išvyko į Rusiją ir vaizdavo rusų prastuomenės buitį.

Kazimieras Bachmatavičius (Bachmetas, Bakmetas, 1808–1837 m.) gimė, gyveno ir mirė Dobrovlianuose, netoli Svyrių (Baltarusija, Minsko sr., Medilo rj.). 1823–1829 metais mokėsi Vilniaus universiteto Piešimo ir tapybos katedroje. Žavėjosi J. Rustemo darbais, patyrė didelę jo kūrybos įtaką. 1829 m. devynis mėnesius gydėsi Austrijoje ir Saksonijoje, kur susipažino su vietiniais dailės rinkiniais. Grįžęs į Lietuvą tarnavo Adomo Giunterio dvare namų dailininku, piešimo mokytoju. Šeimininkai nevaržė dailininko: sudarė sąlygas kūrybiniam darbui, leisdavo važinėti po Vilniaus krašto kaimus ir dvarus.

K. Bachmatavičius buvo jautrus, geras žmogus. Tai paliko pėdsaką jo darbuose, nulėmė sentimentalų jų koloritą. Buvo ir tapytojas, ir piešėjas, nors šiandien jo kūrybą išsamiau galima apibūdinti pagal autolitografijas bei litografinius piešinius, kurie spausdinti J. Ozemblovskio, dalis A. Kliukovskio spaustuvėse. Juose vaizduojamos įvairios gatvės scenos, žmonių susibūrimai prie šulinio, tekstilės parduotuvėje, loterijoje. Dažną piešinį dailininkas apmesdavo natūroje, nors fenomenali regimoji atmintis atgaivindavo matytą situaciją ir prie darbo stalo. Litografijos rodo ne tik

K. Bachmatavičiaus pastabumą, bet ir mokėjimą detales sieti su visuma, išgauti erdvės pojūtį. Pirmosios litografijos, atspaustos pagal J. Rustemo ir A. Orlovskio piešinius, išleistos atskirais aplankais. „Souvenir pittoreso ue des petits ovrages de J. Rustemi" – tai į 7 lapus sutalpinti smulkūs piešiniai ir titulinis profesoriaus autoportretas. A. Orlovskio piešinių aplanke „Orlosiada" (1836 m.)[175] yra 4 lapai. Litografijos lengvų šviesių tonų, jose išsaugoti originalų privalumai.

Būdingiausios dailininko autolitografijos surinktos dviejuose aplankuose. Vienas jų – „Vilniaus prisiminimai"[174] (1837 m.), 4 smulkių piešinių lapai, antras – „Prisiminimų tąsa"[190] (1837 m.), 6 lapų aplankas. Jau pirmo rinkinio viršelio piešinyje sukurtas sodrus miesto gyvenimo koloritas. Pastabiai, kronikine maniera fiksuojami miesto ribų stulpai ir raitelių figūros, caro kareivių sargyba, sulaikytas vežimas, dvi valstiečių figūros. Ši ir kitos litografijos pasižymi detaliu nesudėtingu piešiniu, švelnia paslankia linija. Formos patikslintos minkštu tušavimu, turtingais tonais ir pustoniais. Pieštuku atgaivinti plotai efektingai kontrastuoja su šviesiomis dėmėmis. Vaizdeliuose apsiribota minimaliu veikėjų skaičiumi, jie paskirstyti asimetriškai, tačiau nepažeidžiant pusiausvyros. Atidumas siluetams, drabužių modeliams ir medžiagoms išduoda dailininko silpnybę – jo susidomėjimą nūdienos rūbais, kostiumų istorija.

Išlikę K. Bachmatavičiaus piešiniai pasižymi precizišku piešiniu, romantiška vaizdo traktuote, technikos įvairove. Tai „Lietuvė kaimietė" (piešta tušu, teptuku), „Miegamajame" (tušu, akvarele), „Dailės apoteozė" (sepija, visi darbai VNM), „Vaidas smuklėje" (akvarelė, LIEM), 1831 m. sukilimo dalyvių portretai ir tų pačių metų albumas su liaudiškų ir karinių kostiumų pavyzdžiais (MAB Krokuvoje).

Iš dalies autolitografiniame aplanke „Dobrovlianų suvenyrai"[191] (1835 m.) surinkti Giunterių dvaro vaizdai: peizažai su rūmais, parko fragmentai, gamtovaizdžiai su žmonėmis, paukščiais, gyvuliais. Gamtos fone stebimos aristokratų gyvenimo scenos, jų pasivaikščiojimai, jodinėjimai, plaukiojimas valtimi. Kartais romantišką vaizdelį su neogotikiniu bokšteliu ar mūrine koplytėle papildo darbininkų, valstiečių figūros. Vaizdai sentimentalūs, labai subtiliai perteikta gamta, rastas išraiškingas augmenijos santykis su architektūra. Aplanke yra ir silpnesnių, mėgėjiškų darbų, kuriuos K. Bachmatavičius litografavo pagal savo mokinių Giunteryčių piešinius.

Kazimieras Bachmatavičius. Prof. Jonas Rustemas

Paskutiniais gyvenimo metais dailininkas išleido dar vieną albumą. Jame buvo originalios, pieštuku ir akvarele perteiktos scenos bei kopijuoti darbai – vadų portretai, liaudies ir karių gyvenimo vaizdai. Šiuokart kostiumais domėtasi jau atvirai – 6 lapų albumas taip ir pavadintas: „Kostiumai ir scenos" (1837 m.). Dalį lapų buvo numatęs paspalvinti akvarele, tačiau ne-

spėjo. Minimi neišlikę dailininko aliejiniai paveikslai ir portretai; atrodo, juose, kaip ir piešiniuose, K. Bachmatavičius mėgo gražias smulkmenas[192]. G. Giunterytės-Puzynienės dienoraštyje įrašyta, kad „K. Bakmetas ištapė Dobrovlianų rūmų koplyčią – scenomis su amūriukais ir bažnytine simbolika“[193].

„Atsiminimų albumėliuose“[194] (1820–1844 m.) yra V. Neveravičiaus ir kitų vilniečių dailininkų darbai – buitiniai, jumoristiniai vaizdeliai („Žydas su nešuliu“, „Stebėtojas Panevėžyje prie Nevėžio“, „Sparnuotas senis Chronos skrendantis su dalgiu“, „Du raiti kariai ir vienas apžergęs kėdę“). Buitinės tematikos kūrinių paliko Peterburgo dailės akademijos auklėtinis Napoleonas Kiui (Cui). Jo autolitografijoje „Komedijantai“ vaizduojamas miestiečių susibūrimas apie aktorių trupę. Figūros išdėstytos laisvai, dauguma jų sutelkta kairėje lapo pusėje. Tai gilesnių minčių neišreiškiantis reportažinio pobūdžio kūrinys.

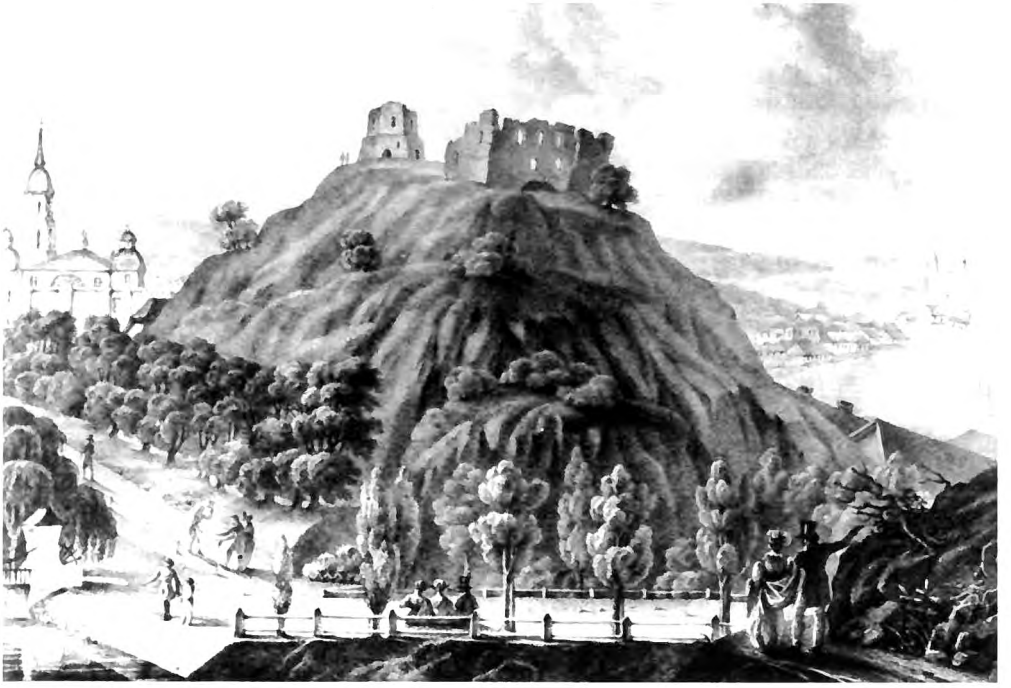
Litografinis peizažas

Romantiniame peizaže, kaip ir buitinėje tematikoje, remtasi natūros studijomis, gamtos stebėjimu. Šiame žanre dailininkai drąsiau deklaravo Tėvynės meilę, atviriau stengėsi užkrėsti savo jauduliu žiūrovą. Romantiniais kraštovaizdžiais apdainavo gimtojo krašto grožį, lietuviškos gamtos įvairovę, metų laikų kaitą ir stichijos šėlsmą. Garsiausias litografinio peizažo meistras buvo K. Račinskis.

Karolis Račinskis, po sukilimo klastojęs dokumentus ir slėpęs gimimo datą, minimas 1816–1860 m. (V. Drėma jo gyvenimą datuoja 1800–1860 m.)[195]. Buvo J. Rustemo mokinys, gerai piešė, puikiai išmanė litografijos techniką. Dailininko darbus spausdino visos Vilniaus litografijos, jo kūriniai tapo svariu indėliu formuojantis romantiškajam peizažui.

1830 m. dailininkas paskelbė prenumeratą 16 Vilniaus litografijų – po 4 keturiuose sąsiuviniuose. Mėgo vaizduoti Vilnių, ypač jo apylinkes. Dažnai pasirinkdavo nelygų landšaftą: peizažuose daug vietos skyrė Vilniaus kalneliams, plikiems ir apaugusiems medžiais, teikiantiems piešiniui tapybiškumo, priverčiantiems jį pulsuoti. Daugelyje kompozicijų spindi veidrodinės vandens plokštumos, Neris ir Vilnia, kaip svarbiausios miesto arterijos, būtina K. Račinskio peizažų dalis. Dailininkas užfiksuotais vaizdais patvirtina gamtos nepastovumą, jos permainingas nuotaikas, priklausomai nuo oro, apšvietimo, metų laiko. Pedantiškai tiksliu piešiniu atkurtas reljefas, augmenijos masės, dangaus debesuotumas ir į žemę drykstantys šešėliai. Didelį poveikį paveikslų emocionalumui daro šviesa – natūralus ar atsitiktinis apšvietimas, saulėtų vietų santykis su užtamsintomis, šviesos ir šešėlių niuansai. Pasitaiko keliskart pieštas tas pats gamtovaizdis, stebint, kaip naujas apšvietimas keičia vaizdo nuotaiką.

K. Račinskio pasirinkti stebėjimo taškai dažnai sąlygojo panoraminį peizažų pobūdį („Vilniaus vaizdas nuo Paplavų“, „Vilniaus vaizdas nuo Tivolio sodo“ ir kt.). Juose grožimasi perspektyvos kaita, ryškiais pirmaisiais planais, laipsnišku jų blukimu, aptemdytų ir nušviestų vietų supriešinimu. Peizaže „Vilniaus vaizdas nuo Tivolio sodo“ (1831 m.) į tamsią paveikslo apačią įterpta šviesi Neries juosta. Už upės minkštu piešiniu nužymėti pastatų ir medžių siluetai: arti ryškiai nušviesti, apgaubti tik skaidriu šešėliu, tolimuose planuose – ištirpstantys rūke. Didelė lakšto dalis palikta lengvais debesėliais nusėtam dangui. Ši litografija ir dar trys buvo išleistos vienu sąsiuviniu. 1831 m. dailininko darbai –



Karolis Račinskis. Pilies vaizdas nuo Plikojo kalno. 1830

minėtasis „Jėzuitų rūmai Vingio šile“, „Paplavos“ ir „Pilies kalno vaizdas nuo Plikojo kalno“ – ypač aukšto meninio lygio, o technika pranoksta visą žinomą vilniečių litografų produkciją.

Panašiu principu sukurti ir uždaresni peizažai. „Universiteto botanikos sodas“ (1835 m.) pasižymi tuo pačiu minkštu detaliu piešiniu. Peizažo masių išdėstymo ritmas pagyvintas žemu horizontu ir sudėtingu apšvietimu. Kompoziciją papildo stafažinės žmonių figūrėlės. Trys planšetę studijuojantys kariškiai nekeičia peizažo esmės, tačiau duoda užuominą vaizduotei. Kartais į realią aplinką įkomponuotos įsivaizduotos scenos. Tokia improvizacija praeities tema yra architektūrinis peizažas „Vilniaus Žemutinė pilis“ (1832 m.). Jame pagal nežinomą piešinį restauruoti pilies rūmai ir aikštė; dailininko fantazija sukurtas įprastinis šios aplinkos gyvenimas. Kompozicijos erdvė gan suspausta, joje vienodu koncentruotu piešiniu nužymėtos architektūros masės ir detalės, debesuotas dangus, stafažas. Romantiška atmosfera sukurta šviesos paskirstymu.

Menkai žinomas dailininkas *Vincas Misevičius* 1839–1841 metais litografavo keturis piešinius su Kražių miestelio fragmentais: Kolegijos kompleksą su jėzuitų bažnyčios griuvėsiais (1839 m.), parapijos bažnyčią (1840 m.), Kolegijos komplekso vaizdą nuo parapijos bažnyčios (1840 m.) ir Kražių miestelį nuo Medžiokalnio (1841 m.). Visi piešiniai atspausti Menkarskio litografijoje. V. Misevičiaus piešinys kietesnis nei K. Račinskio, atsparesnis atmosferos poveikiui, jo peizažuose kitaip reaguota į šviesą ir orą. Toniniuose piešiniuose vyrauja vanduo, architektūros ir senų medžių siluetai. „Kražių kolegijos komplekso“ pirmajame plane pavaizduotas upės fragmentas, lapo viduryje išryškinta kelių šviesių pastatų masyvas ir bažnyčios griuvėsiai. Ar-

chitektūrą pagyvina nelygus apšvietimas ir pilkas švininis dangus. Originalesnis piešinys „Parapijos bažnyčia“, jis tarsi dviejų dalių. Lakšto apačioje driekiasi Kražantės šlaitas, juo traukia pėstieji ir raiteliai, kompozicijos viršuje, dangaus fone, ant kalno stūkso bažnyčios siluetas.

Portretinė grafika

Naujas, sudėtingesnis žmogaus apibūdinimas pastebimas romantizmo laikotarpio portrete. Formalius ir idėjinius žanro uždavinius grafikai perėmė iš tapybos, iš J. Rustemo tradicijos, ypač rūpintasi modelio apšvietimu, pasitenkinta nesudėtingomis kompozicijomis, mėginta išsiaiškinti amžininko nuotaikas ir vidines potencijas. Be to, romantizmo ideologijoje reikšminga vieta teko Lietuvos istorinių asmenybių portretams – tapytiems ir kopijuotiems didžiųjų kunigaikščių, sukilimo vadų atvaizdams. Jie masiškai platinti ir tuo tikslu dauginti litografijos technika.

Didžiausią romantinių portretų kolekciją paliko tapytojas *Karolis Ripinskis*. Litografavo ne tik savo kūrinius, mielai imdavosi ir svetimų. Kaip ir tapyboje, įdėmiai studijavo žmonių veidus, sekdamas nuotaikų kaitą. Jo litografijų piešinys visada kruopštus, žiūrėta faktūrinės diferenciacijos, medžiagiškumo, naudota kontrastinga šviesa. Šiai portretų grupei galėtų atstovauti A. Kliukovskio litografijoje atspaustas originalus S. Moniuškos portretas. K. Ripinskis yra atspaudęs nemažai istorinių, anuomet populiarių asmenybių – Vytauto, Aleksandro, Stepono Batoro – portretų. Juos piešdavo pagal senąją tapybą, nevengdamas šiokių tokių pakeitimų, laisvesnės interpretacijos. Laisvas požiūris į originalą matomas prof. S. Jundzilo portrete, reprodukuotame pagal A. Oleščinskio kūrinį (1850 m.). Litografijoje išsaugotas kietas akademinis autoriaus braižas, tačiau portreto kompozicija iš esmės pakeista. S. Jundzilas vienoje rankoje laiko šaką, kitoje knygelę, fone pavaizduotas jo kūdikis – Universiteto botanikos sodas ir profesoriaus gyvenamasis namas. Fonas susietas su figūra kietoka maniera, tačiau tampresnio ryšio nėra – aplinka neįtraukusi žmogaus, ji reikalinga tik kaip veiklos iliustracija.

Karolis Ripinskis. Prof. Stanislovo Jundzilo portretas. 1850

Išliko keletas K. Ripinskio pieštų portretų: „Senutės portretas“ (LIEM), E. Tiškevičiaus ir vyskupo Vaclovo Žilinskio atvaizdai (abu LDM, antrasis – pieštuku, tušu, akvarele). Jie panašūs į litografuotus portretus: detaliai apibūdinti mąslūs veidai, ryškūs siluetai, tikslus drabužių medžiagiškumas, vos pabrūkšniuotas arba visai baltas fonas. K. Ripinskiui pasitaikė kurti ir reprezentacinius caro valdininkų portretus (Vilniaus karinio generalgubernatoriaus, kunigaikščio, generolo adjutanto Mikalojaus Dolgorukovo atvaizdas, LIEM).

Šio žmogaus veidui trūksta išraiškingumo, žvilgsnį trikdo apykaklių, ordinų, antpečių akcentai.

Karikatūra

Romantikų susidomėjimas individualybe, politinės kovos ir socialiniai kontrastai skatino karikatūros žanrą. Cenzorių dėka Lietuvoje jumoristiniai piešiniai neįgavo tokio politinio aštrumo, kaip kad, tarkim, anglų ar prancūzų karikatūra – buvo apsiribota pasišaipymu iš buities ir papročių negerovių. Hipertrofuodami pasakojimą, juokingai iškreipdami ir pabrėždami personažų išvaizdą dailininkai kvietė pasmerkti tą ar kitą nesveiką reiškinį. Karikatūros ir šaržai buvo leidžiami iš rankų į rankas, pokylių metu išdėliojami ant svečių staliukų.

Lietuviškosios karikatūros išliko nedaug. Jos pradžia laikytinos J. Rustemo kortos. Žinomas dar vienas panašaus pobūdžio dailininko darbas – autošaržas „Ant žirgo“. Karikatūrą propagavo A. Orlovskis, 1802 m. gyvenęs ir dirbęs Lietuvoje. Jis gerai žinojo prancūzų ir anglų karikatūrą, pats buvo sukūręs savitą europietišką šio žanro variantą. Gyvuose, originaliai sumąstytuose jo darbuose visuomeninės ir luomų ydos pamatytos tarsi atsitiktinai.

J. Rustemo ir A. Orlovskio jumoristiniais piešiniais domėjosi G. Barauskas („Smuklė Vilniuje“), P. Pelikanas, jais užsikrėtė tapytojai A. Šemešys, J. Damelis, A. Slendzinskis, skulptorius R. Slizienis. Pastarasis karikatūras piešė lengva ranka, vykusiai pagaudamas panašumą, pavyzdžiui, plunksnele pieštame protestantų teologo prof. Jono Augusto Neandro šarže (Ossolineum biblioteka Vroclave). Labai patrauklios buvo jo siluetinės, iš juodo popieriaus iškirptos karikatūros. Humoristines scenas ir karikatūras („Rusų kareivių mankšta“, „Vyras su pypke“, „Velnias prausimosi dubenyje“) piešė A. Šemešys. Karikatūrinių piešinių „Kelionių po Sibirą dienyne“ paliko J. Damelis (KČDM). A. Slendzinskis, vaizduodamas gatvių ir smuklių scenas, kai kur rodė sveiką humoro jausmą. Į rinkinį „Juokų muziejus arba Paryžietiškų karikatūrų rinkinys“ (1840 m.) buvo įtraukta grafiko ir teatro dekoratoriaus J. Glovackio karikatūrų.

Dėmesio verta V. Smakausko šio žanro kūryba, pratęsusi pirmųjų vietinių karikatūristų tradicijas ir patyrusi prancūzų Karlo Verne (Carle Vernet) poveikį. V. Smakausko darbai konkretūs ir įtikinantys, pateikti kaip žanriniai piešiniai. Atidus natūros studijavimas įgalino dailininką apčiuopti žmonių ir reiškinių silpnąsias vietas. Jos pašieptos pačiomis humoristinėmis situacijomis, sušaržuota herojų laikysena, juokingai iškreiptais jų paveikslais. LDM saugomos V. Smakausko karikatūros ir humoristinės scenelės vaizduoja sportininkus, žydų kelionę į šabašą, keliones dilžanais, kitokias linksmas situacijas („Linksmieji draugai“, „Pasivaikščiojimas“, „Bajorų pašnekesys“, „Barnis“, „Dvarininkė ir tarnas“, visi LDM).

Karikatūras piešė M. Januševičius, komiškas situacijas sukurdamas interesų supriešinimu („Kontrolė“, skiestas tušas, LIEM). Matyt šio žanro nevengė ir daugelis kitų solidžių dailininkų. Greta žinomų autorių darbų Lietuvos muziejuose yra ir neidentifikuotų karikatūrų.

Siluetinis portretas

XVIII a. antrojoje pusėje Prancūzijoje išpopuliarėjęs siluetiniai portretai to amžiaus 9-ajame dešimtmetyje atsirado ir Lie-

tuvoje. Juos kūrė tapytojai ir neprofesionalūs dailininkai. Portretai buvo uždažomi juodai arba iškerpami iš juodo popieriaus, komponuojami šviesiame fone. Prancūziškųjų siluetų poveikis matomas Teofilės Radvilaitės–Murauskienės ir Elenos Radvilaitės biustiniuose portretuose. Moterų profiliai suformuoti lengva grakščia linija, užtamsinti juodu tušu, iškirpti ir įklijuoti į šviesius, vinjetėmis puoštus fonus.

Originalius siluetinius portretus kūrė *Česlovas Moniuška* (1790–1870 m.), Vilniuje dirbęs nuo XIX a. 2-ojo d-mečio pabaigos. Iš septynių žinomų jo portretų (Vilanovo galerija) išraiškingiausias autoportretas ir A. Sniadeckienės siluetas. Pirmajame, pasuktame profiliu į dešinę, vykusiai atrinkti būdingi veido bruožai ir asmens padėtį apibūdinančios detalės – surdutas, kaklaraištis, šukuosena. Siluetas iškirptas iš juodo nublizginto popieriaus ir užklijuotas ant blyškiai salotinės spalvos fono. Ypatinga moteriška elegancija žavi kiek didesnis Antaninos Sniadeckienės portretas. Jos siluetą praturtina sudėtinga šukuosena, skrybėlaitė, bižuterija. Č. Moniuškai darė įtaką J. Damelio ir V. Vankavičiaus portretai. Tarp siluetinio pobūdžio darbų jo kūriniai skyrėsi didesniu dekoratyvumu, ypatingai iškirpta biustų apačia ir detalesniu žmogaus apibūdinimu. Šukuosenai ir drabužiams patikslinti dailininkas išvirkščioje lapo pusėje įspausdavo jų piešinį, išgaudamas juodame portreto paviršiuje lengvą reljefą.

XVIII a. pabaigos–XIX a. vidurio grafikos raidą trukdė politiniai įvykiai, nepalankios ekonominės ir kultūrinės sąlygos. Tačiau visuomenės poreikiai skatino šią dailės šaką. 1805 m. Vilniaus Universitete įsteigta Raižybos katedra suaktyvino grafikos plėtotę, pakėlė jos profesionalųjį lygį. XIX a. pradžioje išryškėjo du savarankiški grafikos pogrupiai: reprodukcinė ir meninė grafika. Reprodukcinė tenkinosi didžiule paklausa, pagrįstai buvo laikoma pilnaverte dailės šaka. Ši grafikos kryptis pasitarnavo ne tik pažintine ir švietėjiškąja prasme, ji ugdė techninį grafikų meistriškumą, skatino meninės grafikos formavimąsi.

Originalios kūrybos pavyzdžių paliko XVIII a. pabaigos meistrai ir pirmieji Raižybos katedros dėstytojai. Tačiau aktyviau meninę grafiką ėmėsi plėtoti Katedros mokinių karta. Susirūpinta knygų iliustracijomis, jų sąryšiu su tekstu ir vientisu meniniu leidinio apipavidalinimu, 4-ajame dešimtmetyje išryškėjo žanrinė grafikos diferenciacija. Laikotarpio grafikoje, kaip ir kitose meno šakose, ilgam užsibuvo barokas, ženklų pėdsaką paliko klasicizmas ir romantizmas. Lietuviškasis klasicizmas atmetė etaloninį stiliaus kietumą, plokščią kontūrinį piešinį. Vietiniai dailininkai mąstė skulptūriškiau, daikto apimtį nužymėdami grakščia linija, švelniais tonais, naudodamiesi vario raižyba, rečiau oforto technika. Nauja romantikų karta pirmenybę teikė litografijai, vėliau ėmėsi medžio raižinių, t.y. naudojo tokią techniką, kuri atitiko jausmingą, permainingą dailininkų požiūrį į natūrą, pakitusį plastikos suvokimą. Romantizmo programa Lietuvoje paskatino tautines patriotines nuotaikas, grafikai, kaip ir tapytojai, susidomėjo savo krašto istorija, vietiniu kraštovaizdžiu, miesto ir kaimo buitimi. S. Čerskio, V. Smakausko, K. Kukevičiaus, kitų meistrų darbuose pasireiškė liaudies dailės įtaka. Raižiniuose ir knygų iliustracijose atsirado užrašai lietuvių kalba. Taigi XVIII a. pabaigos – XIX a. pirmosios pusės grafikai logiškai pratęsė raižybos meno tradicijas Lietuvoje, retkarčiais pakildami iki aukščiausio europinio lygio (K. Račinskio litografijos, V. Smakausko ksilografija), dažniau pasirinkdami nepretenzingą, tačiau savitą kelią.

AŠTUNTASIS SKYRIUS

TAIKOMOJI DEKORATYVINĖ DAILĖ • *Metalo dirbiniai • Dailioji kalvystė • Liejiniai • Auksakalystė • Medžio dirbiniai • Baldai • Susisiekimo priemonės • Keramika • Stiklo dirbiniai • Dailieji akmens dirbiniai • Dailioji tekstilė • Audiniai • Kilimai • Buitiniai drabužiai • Bažnytiniai apeigų drabužiai • Meninis siuvinėjimas*

Vaizduojamosios dailės pakilimas XVIII a. pabaigoje ir Lietuvos seimelių raginimas kurti manufaktūras skatino dailės amatus bei verslus. Jų produkcija ir sudarė Lietuvos taikomąją dekoratyvinę dailę. Ji glaudžiai siejosi su bendru meninio gyvenimo ritmu, grožio idealų kaita. Meistrai stengėsi daryti ne tik funkcionalų, bet ir išvaizdų daiktą, tačiau dirbinio meniškumas priklausė nuo užsakovo galimybių, atlikėjo turimų medžiagų.

Taikomosios dekoratyvinės dailės dirbinius kūrė miestų cechų dirbtuvės ir dvarų manufaktūros. Dalis manufaktūrų buvo už etnografinės Lietuvos ribų, nes kai kurie didikai turėjo dvarus dabartinės Baltarusijos, Vakarų Ukrainos teritorijose. Manufaktūros steigtos ten, kur buvo lengviau spręsti transporto bei rinkos klausimus, kur buvo tinkamų žaliavų (ypatingo molio fajansui ir porcelianui gaminti, kuro jiems degti, smėlio stiklui, vilnos kilimams ir pan.). Manufaktūrų dirbiniai aukštesnio meninio lygio už cechuose padarytus daiktus, juos gamino žmonės, tobulai įvaldę savo profesiją. Jei XVIII a. meistrai buvo kviečiami iš užsienio, tai dabar manufaktūrose dirbo vietiniai užsieniečių mokiniai ir net Vilniaus universiteto dailės katedrų auklėtiniai. Be to, dailininkai išpildytojai rengti cechų dirbtuvėse ir prie didesnių manufaktūrų įsteigtose profesinėse mokyklose.

Istorinės sąlygos taikomajai dekoratyvinei dailei nebuvo palankios. Carinės represijos, kolonijinė politika, Napoleono įsiveržimo pasekmės skurdino kraštą, mažino užsakovų skaičių. Cechų dirbtuvių ir manufaktūrų veiklą ribojo gamybinių jėgų persitvarkymas, mašininės gamybos atsiradimas, sunkino mokesčiai ir prievolės. Cechai siaurino darbų apimtį, nebesamdė pameistrių, apsiribodavo nedidelėmis, kapitalistiniais pagrindais tvarkytomis dirbtuvėlėmis. Su Rusijos manufaktūromis ir pigiais jų gaminiais negalėjo konkuruoti tos vietinės manufaktūros, kuriose tebebuvo baudžiavinis darbas ir primityvi technika. Jos likvidavosi arba persiorganizavo į naujoviškesnes įmones su samdomais darbininkais, mašinine gamyba (Labdarių draugija Vilniuje, Oginskių, Antano Tyzenhauzo, Radvilų manufaktūros). Taikomoji dekoratyvinė dailė vis daugiau siejosi su pramone, kurios gamyba dar nebuvo įgavusi specifinio pobūdžio, orientavosi į manufaktūrų ir cechų dirbinius.

Manufaktūros, priverstos pereiti prie masinės gamybos ir ją piginti, mažiau domėjosi dirbinių menine kokybe. Mašininės gamybos procesų skirstymas į pavienes operacijas pakirto meistrų atlikėjų darbo kūrybiškumą, dailės kūriniai neteko unikalumo. Projektuodami etalonus dailininkai stengė-

si humanizuoti techniką, tačiau jie nepajėgė įveikti XIX a. pirmosios pusės taikomosios dekoratyvinės dailės krizės.

Europos dailės stiliai Lietuvoje asimiliavosi, prisitaikė prie vietinių sąlygų. XVIII a. paskutiniais dešimtmečiais dar galiojo barokiniai ir rokokiniai komponavimo principai, šių stilių ornamentika. Klasicizmas vėlavo, nes gamyboje buvo sunku perorientuoti kadrus. Tačiau, įsigalėjus proto vienvaldystei, kristalizavosi blaivesnės, aiškesnės, praktiškesnės formos, klasicistinė puošyba. Po Napoleono invazijos klasicizmas, praturtėjęs naujais aspektais, perėjo į vėlyvąją stadiją – ampyrą, nors šis imperatoriškas stilius Lietuvoje buvo svetimas net aristokratijai.

Klasicizmas atvira forma pasireiškė ne visose taikomosios dailės šakose. Laikotarpio prieštaravimai suartino klasicizmą su baroku, todėl viename dirbinyje derinti abiejų stilių bruožai. Klasicizmo stiliaus įsigalėjimui nemažą poveikį darė to paties stiliaus architektūros tektonika ir dekoratyviniai elementai, formų konstrukcinė logika, polinkis į simetriją, aiškios, kiek pailgintos proporcijos. Buitiniuose reikmenyse, laikrodžiuose, postamentuose dažnai kartodavosi kolonos forma, kaneliūruoti pastovai. Taikomojoje dailėje panaudoti architektūros analogai įgavo savitą formų ritmą, originalias proporcijas, naują ornamentiką.

Klasicizmo ornamentas paveldėjo antikos motyvų asortimentą, todėl dirbiniai priklausomai nuo paskirties ir medžiagos buvo dekoruojami labai įvairiai. Pasitaikė subtilaus piešinio akanto ir lauro, nestilizuotų palmių ir kitų medžių šakų, vynuogių kekių, rožių motyvų. Dažnai iš lauro lapų ir gėlių pinti kaspinais perrišti vainikai, girliandos. Mėgti meandrai, medalionai, akroterijai, gausybės ragai, antikiniai altoriai ir urnos, vazos su į meandrą išlenktomis rankenomis, trikojai, Himenėjo fakelai, trofėjai su antikizuotais skydais ir šalmais, amūriukai, balandžiai. Ampyro ornamentiką papildė iškilmingesni motyvai: liūtų ir satyrų galvos, sfinksai, grifai, puti, laikantys vainikus ar gausybės ragus. Gėlių vainikus ir girliandas pakeitė laurų vainikai, lankai, strėlės, skydai, kiti ornamentiniai simboliai, saikingai puošę dirbinių plokštumas. Klasicistiniai gaminiai dažyti švelniais pasteliniais tonais (ypač mėgti šviesiai žali ir melsvi su sidabru bei auksu), populiariausios spalvos – balta, geltona, mėlyna, žalia, pilka. Klasicizmas vienijo spalvas, ampyras jas priešino.

Lietuvos klasicizmas perėmė ne visas europietiškojo stiliaus madas. Kai kurių formų ir spalvų atsisakė, o pamėgtąsias savaip supaprastindavo ir varijuodavo.

Taikomojoje dekoratyvinėje dailėje klasicizmas užtruko ilgiau, nei vaizduojamoje ir architektūroje. Tačiau po 1831 m. sukilimo, ypač kitame dešimtmetyje, dailės dirbinių manufaktūros nebegalėjo orientuotis į LDK bendras tradicijas ir poreikius. Netgi pertvarkius gamybą, neišlaikė didelių mokesčių, Rusijos ir užsienio rinkos konkurencijos – užsidarinėjo viena po kitos (1842 m. Radvilų Slucke, 1842 m. Čartoriskių Koze, 1846 m. Užečiuose ir t.t.). Dalį jų konfiskavo caro administracija.

Nutraukus manufaktūrų veiklą, pamažu ėmė rastis priešprieša ampyrui – paprastesnis, praktiškesnis bydermejeris. Tai buvo tipiškas vokiečių ir austrų miestiečių stilius, į Lietuvą atėjęs iš Vokietijos. Bydermejeris tampriai siejosi su romantizmu, jo ideologijoje reikšmingą vietą užėmė Tėvynės meilė ir visa, kas dvelkė sava žeme, namais, savo stogu. Lietuvai šios idėjos buvo labai priimtinos. Susidarė palankios sąlygos ir kitoms bydermejerio tendencijoms: caro valdžia įvedė privalomus inventorius (1845 m.), į miestą bėgo valstiečiai, nuskurdę šlėktos – ir tie, ir kiti ėmėsi verslų bei dailės amatų, sustiprindami taikomojoje dailėje liaudišką galvoseną, formų paprastumą.

Lietuvoje bydermejerio kryptis pasireiškė interjere, balduose, aprangoje. Šiame stiliuje natūraliai suaugo funkcionalūs, pa-

togūs daiktai, miesčioniškai suvokta prabanga, gyva, akį traukianti raštų bei spalvų įvairovė ir noras sukurti intymumo iliuziją. Bydermejeris išsivystė iš supaprastintų dekoratyvinių ampyro atspalvio baroko, rokoko dailės elementų. Stiliaus dekorą sudarė naujai traktuoti realistiniai ir stilizuoti lapai, gėlės, rozetės, gulbės išlenktais kaklais, grifonai, kiti paukščiai, lyros, gausybės ragai, krepšeliai ir vazos. Visa tai buvo natūralių, ryškių, gyvų spalvų.

Šiuo stilistiškai sudėtingu metu Lietuvos taikomojoje dailėje intensyviai plito metalo dirbiniai, baldininkystė, keramika, meniniai audiniai. Greta tradicinių dirbinių iš įprastų medžiagų atsirado nematyti ketaus liejiniai, siuvinėjimas karoliukais (biseriu), naujos medžiagos keitė pažįstamų daiktų išvaizdą. Lietuvoje taikomosios dailės dirbiniai pirmiausia tenkino sumiesčionėjusios bajorijos ir miestiečių poreikius.

Metalo dirbiniai

Metalo dirbinius galima suskirstyti į dailiuosius kalstinius, liejinius ir auksakalystės kūrinius. XVIII a. pabaigoje ir XIX a. pradžioje suklestėjus kalvystei itin išryškėjo skirtumas tarp liaudies meistrų gaminių ir cechų produkcijos.

Dailioji kalvystė kaip ir anksčiau siejosi su architektūra. Tai buvo vartai, jų apkaustai, grotos, balkonų ir kapų tvorelės, kryžiai, vėjarodžiai. Šiais dirbiniais garsėjo Kėdainių, Vilniaus, kitų miestų cechų kalviai. Metalą apdorodavo iš seno žinomu karštu ir šaltu būdu, tačiau technologija tobulėjo. Rankinį darbą retkarčiais jau keisdavo mechaninis. Dirbiniams naudoti kvadratiniai geležies strypai, virbai, juostos. Kai prireikdavo kelių ar keliasdešimties panašių detalių, jos buvo daromos pagal šabloną. Iš tokių pasikartojančių formų baroko geležies kalstinių vyravo voliutos ir išlenkimai su į vidų riestais galais, klasicizme paplito tiesios linijos, stačiakampiai susikirtimai, apskritimai ir lankai. Išlikę dirbiniai apgalvotos tektonikos ir plastikos. Jų faktūra praturtinta regimais kalvio darbo pėdsakais, jo pastangomis įveikti geležies pasipriešinimą kalimui, kirtimui, kniedijimui.

Klasicistiniai Troškūnų (Anykščių rj.) šventoriaus vartai sukomponuoti iš stiliui būdingų tiesių ir lenktų formų. Vertikalias atramas sudaro po du skirtingo aukščio strypus, tolygiai besikeičiančius: žemesnieji užsibaigia žalčiuko motyvu, aukštesnieji – ieties formos galvute. Plačią erdvę tarp viršutinės ir dviejų apatinių horizontalių juostų užpildo apskritimai, susieinantys ties žalčiuku užsibaigiančiais strypais. Viršuje ir apačioje žiedus jungia pusapskritimiai lankai. Grakščių kreivių kaimynyste su tiesiomis linijomis sukurtas santūrus, aiškus raštas, lengvai įskaitomas žolės ar sniego fone.

Mažesnių geležies dirbinių kompozicijos paprastai simetriškos, centrinės arba išcentrinės. Tokie yra Grūšlaukio (Kretingos rj.) geležiniai vartai ir varteliai mūro sienoje. Dvivėrių simetriškų šventoriaus vartų abiejų pusių konstrukcija sudaro logišką stačiakampį rėmą, horizontalia juosta dalijamą į dvi dalis. Nevienodo ilgio vertikalių strypų viršūnės palaipsniui kyla į centrą. Funkcionaliai būtinos vartų dalys paryškintos storesniais, kartais sudvigubintais strypais. Rėmų vidus užpildytas dekoru – tiesiais, suktais, lankstytais virbais ir juostomis, ne tik formuojančiais muzikalų vartų ažūrą, bet ir stiprinančiais konstrukciją.

Krinčino (Pasvalio rj.) bažnyčios šventoriaus dvivėriai vartai – priešingas pavyzdys. Vertikalūs strypai žemėja artėdami į centrą taip, kad jų smaigaliai nubrėžia lanką, kurio centre išryškėja kryželis. Apatinėje dalyje statmenų virbų konstrukciją riša dvi išilginės juostos ir keturios poros susisiekian-

čių lankų. Vartų piešinį pagyvina C raidės formos motyvai, prigludę abipus vertikalių strypų, virš išilginių juostų. Šių vartų, kaip ir daugumos kitų, stilistika ir proporcijos derintos su sienos architektūra.

Prasmingi architektūros akcentai yra geležiniai kryžiai virš bažnyčių. Ir juos darydavo cechų kalviai. Klasicistiniai kryžiai paprastai graikiškos formos, lygiasparniai. Kryžius formuodavo iš dviejų lygiagrečių juostų, kurių galus išlenkdavo trilapio pavidalu, kryžmos centrą sutvirtindavo disku. Dirbinio siluetą paįvairindavo iš kryžmos einantys spinduliai – tiesūs (Vilniaus Bazilijonų bažnyčios varpinė) arba banguoti (Vilniaus Šv. Mikalojaus bažnyčia). Pasitaiko gausiau ornamentuotų kryžių su vėjarodžiu (Alsėdžių kapų koplyčia, 1797 m., Plungės rj.).

Naujas, laikotarpiui būdingas reiškinys buvo kaltos metalinės reklaminės iškabos, atsiradusios miestuose didėjant konkurencijai. Jų grafinį piešinį sudarydavo kronšteinas ir žiedu prie jo pritvirtintas aiškus, visiems suprantamas gaminių ar parduodamų prekių simbolis (batas, riestainis). Reklamos buvo išraitomos iš geležies virbų ar juostų, kartais daikto siluetą iškirpdavo arba iškaldavo iš storos skardos. Netoli Vilniaus rotušės kabojusi (apie 1824–1845 m.) vyno rūsio reklama buvo kontūrinė, juvelyriškai kruopščiai sumodeliuota vynuogių kekė. Kronšteino atrama vaizdavo stilizuotą augalo šaką. Tokios reklamos buvo patvarios ir vienaip ar kitaip pritapdamos prie architektūros kūrė gatvės atmosferą.

Liejiniai. Technikos tobulėjimas įgalino plačiau naudoti liejimą, kuris Lietuvoje nuo renesanso laikų taikytas tik patrankų ir plokščio reljefo varpų gamyboje. Dabar gi, Vokietijos pavyzdžiu, imta lieti buitinius ir kitokius dirbinius: židinių, krosnių detales, groteles, durų dalis, antkapines plokštes su tekstais ir reljefais, kryžius ir pan. Liejimui naudotas ketus – pilko atspalvio, kietas, parankus klasicizmo, o ypač ampyro stiliaus poreikiams. Geležies liejiniai pasitaikydavo retai. 1828 m. jau minima Vilniaus gubernijos ketaus liejimo dirbtuvė[196]. Vienas iš ankstyviausių žinomų jos gaminių – Vilniaus Gubernatūros rūmų kiemo vartai ir šulinys, buvęs Katedros aikštėje, šiandieną žinomas tik iš piešinio[197]. Abu ampyro stiliaus ir abiejuose dar neišreikšta liejimo techninė specifika. Didžiuliai įvažiuojamieji vartai sukurti pagal geležies kalimo tradicijas. Vertikalūs jų strypai užsibaigia ieties formos antgaliais. Tolygiai išrikiuoti strypai sutvirtinti pora horizontalių juostų viršuje ir pora apačioje. Asketišką kompoziciją atgaivina susikertantys, rozetėmis puošti žiedai vartų apačioje. Šiuo piešiniu beveik pakartotas parko vartų ir rūmų langų piešinys.

Šulinys Katedros aikštėje turėjo stačiakampę, dviejų profiliuotų pakopų apatinę dalį ir iš jos kylantį stiebą. Stačiakampės

Šulinys Vilniaus Katedros aikštėje. Dail. B. Kuzevinskis. 1920

dalies priekis buvo dekoruotas plokščiu medalionu su iškilaus reljefo liūto galva (jo nasrai atstojo vandens čiaupą). Kaneliūromis išraižytas stiebas su dekoratyviais žibintų laikikliais savo forma panėšėjo į antikinį fakelą, apraizgytą lengvabūdiškomis voliutomis.

Auksakalystė. Su XVIII a. paskutiniaisiais dešimtmečiais mažėjo auksakalystės dirbinių populiarumas. Tačiau Vilniuje, Kaune ir Kėdainiuose jų gamyba iš brangiųjų metalų buvo pakankamai gyva dar ir XIX a. pradžioje. Atsirado auksakalystės dirbinių, atvežtų iš didžiųjų Rusijos ir Vakarų Europos miestų. Kito vietinių gaminių išorė, jų estetiką vis dažniau lėmė svetimų šalių skoniai. Lietuvai didelę įtaką darė prancūzų, ypač Paryžiaus auksakalystė. Jos atspindys pasiekdavo kraštą per prancūzais sekusių Augsburgo, Sankt Peterburgo, Maskvos meistrų dirbinius. Tiesa, vietiniai meistrai užsienietiško klasicizmo nekopijavo, jo formas modifikavo perpindami su tradicinėmis. Gaminiai buvo kuklesni, ornamentika santūresnė, neužgožianti paties metalo grožio. Naujas formas auksakaliai kurdavo dažnai pasikviesdami į talką skulptorius, architektus, tapytojus. Antai Vilniaus katedros didžiojo altoriaus ciboriją suprojektavo K. Podčašinskis, o atliko auksakalys Istrubskis.

XIX a. pradžioje klasicizmas supaprastino dirbinių formas. Įsigalėjo racionalios tikslios linijos, artėjančios prie cilindro, stačiakampio, rutulio. Rokokinį ornamentą pakeitė lygus, poliruotas dirbinių paviršius, tik vietomis perbrauktas blausia juostele ar paįvairintas reljefu. Retkarčiais puošybai naudoti bareljefiniai antikizuoti vaizdai iš knygų iliustracijų. Formų modeliavimui ir dekorui buvo parenkama labai įvairi technika: liejimas, kalinėjimas, spaudimas, filigravimas, repusavimas, blizginimas (poliravimas), gludinimas, valymas, raižymas, graviravimas, kartais juodinimas. Dirbiniai daryti iš užsakovo medžiagos (aukso, sidabro, brangiųjų akmenų). Kaip ir anksčiau auksakaliai darė papuošalus, stalo indus, liturginius reikmenis, apšvietimo priemones.

Papuošalais, kaip kostiumo detale, aprašomuoju laikotarpiu ėmė domėtis platesni visuomenės sluoksniai. Todėl jau XIX a. pirmaisiais dešimtmečiais, šalia tauriųjų metalų, pradėta naudoti pigesnes medžiagas. Tuo pačiu imta ieškoti naujų apdirbimo ir puošimo technikos būdų, kad pigesnių daiktų išvaizda būtų panaši į brangiųjų.

Vienas kitas išlikęs papuošalas ir moterų portretai byloja, kad aristokratės mėgo papuošalus iš platinos, aukso, paauksuoto sidabro ir sidabro su brangiaisiais akmenimis. Papuošalai su brangakmeniais, vadinti juvelyriniais dirbiniais, buvo vertybė, nebūtinai skirta nešiojimui. Gausų papuošalų rinkinį turėjo Karolis Radvila, juos kolekcionavo kiti didikai.

Iš papuošalų didžiausią pasisekimą turėjo žiedai ir apyrankės – moterys mūvėdavo jų po keletą. Populiarūs buvo žiedai su akimis ir apyrankės iš kelių grandinėle sujungtų detalių. Kaklą ir krūtinę puošdavo ovalios formos segės, įvairių formų medalionai ir pakabučiai. Medalionus dažnai kabindavo ant juodos aksominės kaklo juostelės. Pakabučiai buvo taikomi grandinėlėms, vyriškus pakabučius segdavo prie kišeninio laikrodžio. Moterys galvas puošė auskarais, vėžlio šukomis, vėliau diademomis. Į šiuos dirbinius įterpdavo raižytus briliantus ar raudonąjį karneolį, aguonos spalvos agatus, rožinį kvarcą, deimantą. Papuošalą vertindavo pirmiausia už akmens grynumą, jo spalvą, kietumą, spindulių lūžio efektus. Brangakmenio santykis su metalu įvairus, tačiau meistrai pagarbiai elgdavosi su vertingais akmenimis, metalinę dirbinio dalį tvarkydami pakankamai kukliai, kad jų nenustelbtų. Po stiklu įkomponuoti miniatiūriniai tapyti portretai bei vaizdai puošdavo seges ir medalionus. Juose ir net žiedų akyse kartais būdavo siluetinių portretų, kamėjų, gemų. Segės su kamėjomis sutvirtindavo vyrų apykakles ir kak-

laskares. Pasiturinčiuose sluoksniuose buvo madingi įvairios sudėties papuošalų komplektai. Bajorės ir miestietės dėvėjo pigesnius dirbinius – sidabrinius su perlais, pusiau brangiais, netikrais akmenimis. Romantizmo laikotarpiu papuošalai mažai tepakito. Vyrų apykakles ir kaklaskares kaip ir anksčiau sutvirtindavo segės. Dekoltuotus moterų kaklus juosė perlų, koralų, kitų medžiagų vėriniai. Rankas tebepuošė žiedai ir apyrankės, krūtines – medalionai. Kai kurių romantizmo papuošalų forma buvo itin kukli ir paprasta, nes savininkas pirmiausia brangindavo jame užslėptą mintį. Madingos buvo atminimo ir gedulo segės bei žiedai: jų akyse po stiklu buvo saugomos plaukų sruogos, kaip amžinos draugystės, meilės, ilgesio išraiška. Meilės įrodymui mūvėdavo varinius žiedus su atitinkamais įrašais. Žiedas galėjo būti ir anticarinių nuotaikų, patriotizmo išraiškos forma. Vilniaus universiteto studentai filaretai turėjo žiedus – atpažinimo ženklą. Lietuvoje ir Lenkijoje plito patriotiniai žiedai, segės, kišeniniai laikrodžiai su T. Kosciuškos portretais, Aušros vartų vaizdais. Būdinga to meto detalė – geležiniai žiedai su Tėvynės meilę žadinančiais įrašais. Juos kaldavo iš sukilėlių naudotų ginklų, iš žirgų pasagų, kurias naudojo 1794 ir 1831 metų raiteliai.

Papuošalams artima auksakalystės sritis buvo įvairios paskirties medaliai, ženklai, žetonai. Pavyzdžiui, Žemaičių vyskupystės kapitulos kanauninko ženklas (distinctorium, LDM) yra iš aukso ir emalio, Vilniaus miesto burmistro ir valdybos narių medalius puošė ryškūs vaizdai (XIX a. pr., LDM). Gerai sumodeliuoti sidabriniai žetonai su herbais. Visų šių dirbinių siluetu, reljefiniu piešiniu ir blizgesiu siekta iškilmingumo.

XVIII a. pabaigoje–XIX a. pradžioje sumažėjo tauriųjų metalų ir alavinių stalo indų gamyba. Juos išstūmė aukšto meninio lygio keramika. Tačiau aristokratija neatsisakė brangaus metalo indų, auksakaliams užsakydavo klasicistinių, ampyrinių, vėliau eklektinių formų vazų sriubai, lėkščių, padėklų, druskinių ir cukrinių. Kartais prašydavo didesnių servizų – dovanoms, medžioklei, kelionėms. Stalo indų komplektus Vilniuje darė auksakalys K. Vagneris (Wagner, 1805–1843 m.).

Auksakaliai imdavo pavyzdžiu antikinius indus, kuriuos žinojo iš Europoje paplitusių klasicistiškai interpretuotų graviūrų. Vazos sriubai buvo apvalios, ant apskritos ar stačiakampės pėdos, su dangčiu ir įvairiai įkomponuotomis rankenėlėmis. Apvalios lėkštės ir keturkampiai padėklai būdavo profiliuoti į gilumą. Druskines darydavo laivelio formos ant apskritos pėdos. Toks pat stovas laikė apvalias ar stačiakampes, dangčiu dengtas cukrines. Cukrinės ir sriubų vazos buvo turtingiausiai dekoruotos. Kukliausiai atrodė lėkštės ir padėklai, puošti tik jų pakraščiai.

Sidabrinė lietinė cukrinė (XIX a. pr., LIEM) siluetu ir net dekoru primena vazą sriubai arba kresną dengtą taurę. Lengvos lenktos rankenėlės dar labiau išplatina dirbinį. Cukrinė kalinėta ir graviruota, jos dekoras – stilizuoti akanto lapai, kriauklių bangos kaušelio apačioje. Dar labiau išplatintų formų kavos komplekto sudėtinės dalys – kavinukas, ąsotėlis ir cukrinė (XIX a. 3 d-metis). Skirtingų proporcijų indų siluetus suartina iškilios, laužytai kampuotos rankenėlės. Kalinėtos ir profiliuotos detalės, ažūrinis augalinis motyvas, rišantis kojeles su kaušeliu, smulkus pakraščių dekoras – visa tai jungė indus į vientisą, vėlyvajam klasicizmui būdingą ansamblį.

Įdomus vietinis reiškinys – lygi kalto sidabro vazelė su įspaustomis 1831 m. monetomis (LDM). Paminėtina lakių proporcijų sidabrinė paauksuota taurė su figūra, sukurta auksakalio Presmano (1861 m., LIEM). Šiame dirbinyje ant pėdos stovintis amūriukas iškeltose rankose laiko taurę. Tai vienas iš paskutiniųjų žinomų ampyro indų.

Kai kurie auksakalystės dirbiniai atsirado iš vietinių papročių. Antai miestiečiai

krikštatėviai užsakydavo sidabrinius šaukštus ir šaukštelius, kad galėtų padovanoti juos krikštavaikiui.

Metaliniai būdavo ne tik stalo indai. Plačiai naudotos tabokinės – pailgos, suapvalintais galais, ar visai apvalios, graviruotos ir juodintos. Buvusio Lietuvos iždo valdytojo M. K. Oginskio tabokinė – iš paauksuoto sidabro ir rago, su savininko herbu medalione (LDM).

Stalo, vaistinių ir kiti vertingesni indai gaminti iš vario bei bronzos. Vieni jų buvo saikingai kalinėti, graviruoti, kiti imponavo tik siluetu, natūralios medžiagos savybėmis. Variniai indai puikavosi rausvu atspalviu, o bronzos spalva priklausė nuo įdėto alavo kiekio: dažnai jos tonas būdavo auksinis, padidinus alavo kiekį – baltas kaip sidabras. Iš vario ir bronzos taip pat gamintos metalinės kamanų ir pakinktų dalys (kartais jas paauksuodavo).

Miestiečių, dvarų buityje vis dar vartoti alavo indai. Jų formos panėšėjo į tauriųjų metalų dirbinių dizainą, mažai kuo skyrėsi ir reljefinis, graviruotas ar kalinėtas dekoras. Išliko nesudėtingo piešinio graviruotos lėkštės (LDM), vazinis indas ant aukštos kojelės – ramaus silueto, niekuo nepuoštas, atitinkąs alavo prigimtį, skoningi lieti dekoratyvinės paskirties indai (LIEM). Jų autorius J. Fišeris, dirbęs XVIII a. pabaigoje.

Bažnytiniai liturginiai reikmenys, pagaminti iš įvairaus brangumo metalų, – nemaža metalo dirbinių palikimo dalis. Vieni jų (taurės, taurelės, ampulės, padėklai, smilkyklės) tų pačių klasicistinių formų, kaip ir pasaulietiški auksakalystės dirbiniai. Kiti – kryžiai, relikvijoriai, monstrancijos – konstruoti pagal klasicistines Romos formas. Pastarieji, lyginant su baroko dirbiniais, kito mažiau, – relikvijoriai ir monstrancijos pasipuošė nauju ornamentu, bet liko išsaugota buvusiam stiliui būdinga saulės forma.

Liturginės taures, kaip sakyta, panėšėjo į pasaulietines, nors buvo atsižvelgiama į jų dekoratyvinę paskirtį. Išlikusios taurės kupolinės, lygios, su ažūriniu krepšeliu ir profiliuota kojele. Puoštos dulsvomis arba iškiliomis ornamentinėmis juostelėmis. Komunijos taurių dangtelis kartais užbaigtas lieta Kristaus figūrėle (Viekšnių bažnyčia, Akmenės rj.). Lygaus paviršiaus dirbiniai patrauklūs ramiu siluetu, veidrodiniais aplinkos atspindžiais, dulsvų ir blizgančių faktūrų sugretinimu. Šios savybės būdingos paauksuotai, lygių plokštumų taurei su lengvai ornamentuotu kraštu, kurią vysk. Tiškevičius 1854 m. padovanojo Vilniaus katedrai. Analogiška yra Vadoklių bažnyčios (Panevėžio rj.) taurė. Liturginiai reikmenys daryti ir iš alavo. Sidabriškai pilkas, dulsvas paviršius tiko rankų plovimo indams, kryžiams, žvakidėms (LDM pavyzdžiai).

Kad liturginiai tauriųjų metalų dirbiniai būtų pigesni, XIX a. viduryje imta štampuoti jų detales. Maždaug tuo pat metu atsirado pirmieji stilistiniai pakitimai. Klasicizmas liturginius reikmenis paveikė vėliau ir atitinkamai ilgiau juose užsilaikė: tik amžiaus viduryje, prasidedant istorizmui, jį ėmė keisti neostiliai.

Kai kurie bažnyčiose esantys dirbiniai neturi konkrečių stiliaus požymių, pavyzdžiui, ženklai – „votai“ (širdelių, kojų, kitokių pavidalų), kabinti prie paveikslų. Juos 5-ame–6-ame dešimtmečiuose kūrė V. Jastžembskis, A. Mianovskis. Tą patį galima pasakyti apie metalinius paveikslų apkaustus (drabužius, karūnas), paplitusius XVII a. ir nepraradusius populiarumo iki XIX a. pirmosios pusės (Molėtų, Tytuvėnų, kitose bažnyčiose).

Didžiausią paklausą turėjo bažnytiniai ir pasaulietiški šviestuvai. Iš pradžių juos kūrė auksakaliai, kiek vėliau – vario liejimo manufaktūros, įsteigtos Palinkuvėje ir netoli Krekenavos. Šviestuvai buvo kalami ir liejami iš bronzos, kartais juos puošdavo marmurinėmis, stiklinėmis detalėmis. Dirbinių projektus ruošdavo architektai, skulptoriai.

Iš klasicizmo šviestuvų išskirtinos žvakidės, kandeliabrai, sieniniai bra ir sietynai.

Liturginė taurė iš Vadoklių bažnyčios. XIX a. pr. Pauksuotas sidabras, h=18

Didžiausią pogrupį sudaro žvakidės. Paprasčiausios jų remiasi į plačią trikampę ar keturkampę pėdą, pereinančią į suapvalintą plokštumą. Iš pėdos kyla lygus arba profiliuotas stiebas–kolona. Kai kuriose žvakidėse žvakė statoma tiesiog į kiaurymę lygiame stiebe, kitur – į kapitelio formos lizdą. Dažnai virš kolonos yra taurės formos kaušelis žvakei. Žymiai sudėtingesnės formos, tačiau tipiškas pavyzdys – Vilniaus Dominikonų bažnyčios žvakidės. Jų pėdos dengtos stilizuotu debesų reljefu, stiebo vietoje – priklaupusi angelo figūra, laikanti žvakės lizdą. Formos dar pereinamosios iš rokoko į klasicizmą. Netradicinė lietinė žvakidė saugoma LIEM. Jos pėda dekoruota ąžuolo lapais su gilėmis. Išlenktas, rankenėlę atstojantis stiebas laiko tulpės pavidalo kaušelį. Sudėtingų ampyro formų žvakidė buvo Vilniaus katedroje (dabar LDM). Ji bronzinė, su pilko marmuro palizde. Žvakidės stiebas išskaidytas išraiškingu ritmu, viršutinė dalis pagražinta reljefinėmis scenelėmis.

Kelių lizdų žvakidės-kandeliabrai stovėdavo rūmuose ant židinių, komodų, prieš veidrodžius. Kandeliabrą sudarė stiebas ir iš jo kylančios atšakos, užsibaigiančios žvakių lizdais. Stiebas ir atšakos buvo ornamentuojamos, profiliuojamos, raižomos kaneliūromis. Išilginis ornamentas akcentavo dirbinio vertikalumą, ritminį formų augimą. Turtingai dekoruotas LIEM esančio penkiašakio bronzinio kandeliabro stiebas: profiliuotas, išraižytas stilizuotais augaliniais motyvais ir reljefiniais medalionais su antikinėmis karių galvomis. Viršuje stiebą užbaigia horeljefiniai vynuogių lapai. Ten pat muziejuje saugomas sudėtingesnis figūrinis kandeliabras: deivė, stovinti ant cilindrinio postamento, iškeltose rankose laiko atvirą vazą. Iš jos kyla dešimt lenktų fakelo formos atšakų. Ampyriniai bažnytiniai kandeliabrai yra Vilniaus Dominikonų bažnyčioje: iš netaisyklingos aštuonkampės pėdos stiebiasi marmurinė kolona. Ant kolonos stovintis angelas laiko akanto šaką su penkiomis atšakomis žvakėms. Koloną ir žvakių lizdus puošia bronziniai akanto lapai, gėlių vainikai.

Žydų apeiginiai kandeliabrai daryti pagal Jeruzalės šventyklos pavyzdžius, tačiau yra artimų ir vietinėms tradicijoms, pavyzdžiui, sidabruotas bronzinis šviestuvas (LNM): stiebo viršuje vienoje plokštumoje iš strypų supinti siluetiniai lelijos žiedai ir du, vienas link kito bėgantys briedžiai. Pusiausvyros principu komponuota ažūrinė pynė užsibaigia devyniais žvakių lizdais.

Rūmų salėse ant sienų buvo kabinamos puošnios žvakidės, vadinamos bra – prie sienos pritvirtintas kronšteinas, laikantis atšakas su žvakių lizdais. Kronšteino paviršius puoštas augaliniais ir geometriniais reljefiniais raštais, kaukėmis, žmonių figūrėlėmis. Panašiai puoštos ir atšakos, kartais jos įgaudavo fakelo formą.

Iškilmių metu rūmų sales ir bažnyčių vidų nušviesdavo dideli sietynai. Jie buvo bronziniai, su keliais skirtingo dydžio ru-

tuliais ašyje. Iš ašinio stiebo vienu ar keliais tarpsniais plito išlenktos atšakos, užsibaigiančios žvakių lizdais. Didesnių sietynų siluetinės apybraižos buvo kūgio formos. Panašus XIX a. vidurio sietynas yra Vilniaus Šv. Jono bažnyčioje. Iš jo stiebo auga voliutos forma išlenktos šakos, laikančios tris skirtingo dydžio ažūrinius lankus, kurie drauge su žvakių lizdais formuoja sietyno siluetą. Jo kūginę apybraižą viršuje užbaigia atšakas juosiantis lankelis, apačioje – stiebas su ažūriniu akanto šakų rutuliu ir žiedu. Visa ornamentika antikizuota. Paprastesnių bronzinių sietynų stiebai laiko tik du rutulius. Prie rutulių tvirtintos išlenktos klasicistinės akanto šakos (viršuje retesnės, žemiau tankesnės), užsibaigiančios žvakių lizdais (XIX a. pr. sietynas, LNM).

Šviesą stiprinę reflektoriai – veidrodžiai buvo sudėtinė apšvietimo dalis. Išliko nedidelis šlifuoto stiklo veidrodis su bronziniu skydo formos rėmu (XIX a. pr., 61x34 cm, LIEM). Jo simetriška kompozicija viršuje pabrėžta palmete, apačioje – akanto lapais. Apatinė rėmo dalis masyvi, joje ne tik vešli lapija, bet ir iš jos kyšantys gausybės ragai, į kuriuos buvo statomos žvakės.

Turtingai buvo puošiami bažnytiniai žibintai „lampados" amžinajai ugniai. Vienas jų, esantis LNM, sukurtas maždaug XIX a. 3 dešimtmetyje. Lietas iš bronzos, pauksuotas, jau romantinės pakraipos, grakščių neogotikinių formų. Šešiakampės prizmės formos apačia, skirta stikliniam rezervuarui, platėja į viršų, suteikdama kryptį visam siluetui. Toliau kontūrus formuoja trys išlenktos juostos, kurios apkabina gausiai, bet subtiliai ornamentuotą gaubtą. Kompoziciją užbaigia gotikinė karūna. Žibintą laiko grandinėlė iš lenktų tuščiavidurių rombų ir dvigubo kūgio formos skrituliukų.

Lietuvos auksakalystės meistrai, patyrę europinę įtaką, vis dėlto atsisakė pernelyg rafinuoto dekoro, supaprastindami detales ir raštus, jų konfigūraciją. Daug dėmesio skyrė įvairių metalų sugretinimui, derinimui su kitomis medžiagomis, dulsvų paviršių santykiui su blizgančiais, lygių – su reljefiniais. Meistrai išsaugodavo pagarbą tauriai medžiagai, natūraliam jos grožiui. Šie požymiai ir 1831 m. sukilimo atspindžiai Lietuvos taikomojoje dailėje įgalina matyti vietinių metalo dirbinių savitumą.

Medžio dirbiniai

Didelį ir įvairų taikomosios dekoratyvinės dailės rinkinį sudaro medžio dirbiniai: pasaulietiniai ir bažnytiniai baldai, traukos (važiavimo) priemonės, smulkūs drožiniai. Jų meninė forma priklausė nuo daikto konstrukcijos, proporcijų, stilistinės krypties. Turėjo įtakos pasirinktos medienos ypatumai, dekoratyvinė apdaila, jai skirtos medžiagos ir spalvos. Kuriant medžio dirbinius dalyvaudavo ne tik šio amato meistrai (staliai, kėdininkai, karietininkai ir pan.), bet ir lakuotojai, dažytojai, auksakaliai. Mediena pradėta apdirbti staklėmis.

Baldai – didžiausia medžio dirbinių grupė, kurioje ryškiausiai atsiskleidė klasicizmas. Tai svarbus interjero įrangos komponentas, jų formos taikytos konkrečioms patalpoms. Puošnius ir madingus baldus užsisakydavo pirmiausia feodalai, paprastesnius – miestiečiai, inteligentija, bajorai. Vargingesni gyventojai retai kada atnaujindavo aplinką – baldai buvo paveldimi iš kartos į kartą.

Ištaigingus baldus gamino A. Tyzenhauzo, Radvilų, Oginskių manufaktūrinės dirbtuvės lietuvių ir gudų žemėse. Jų buvo Kėdainiuose, Biržuose, Nesvyžiuje, Nalibokuose, Bialėje, Lachve. Vadovavo užsieniečiai arba jų mokiniai (žinoma Stesingo pavardė), dirbo iš Tilžės ir Karaliaučiaus at-

vykę lietuviai staliai. Jie buvo įsisavinę labai supaprastintus konstrukcinius ir stilistinius vokiškosios baldininkystės pagrindus. Baldus dažniausiai projektuodavo architektai.

Baldų dirbtuvėms toną duodavo Vilnius – jame buvo centrinė parduotuvė, tarpininkavusi visoms lietuvių ir baltarusių žemių dirbtuvėms bei visiems užsakovams.

Pirmosios klasicizmo apraiškos atsirado baldų dekore. XVIII a. pabaigoje barokinės (rokokinės) formos ir konstrukcijos puoštos antikizuotu ornamentu. Keičiantis stiliaus tendencijoms daugiau domėtasi graikų palikimu. Baldai daryti pabrėžtinai konstruktyvūs, aiškios struktūros ir vaizdo. Įsivyravo tiesios linijos, harmoningos proporcijos, simetrija ir rami dalių pusiausvyra. Matomas formas gyvino drožinėtu klasicistiniu ornamentu, intarsija, siauručių bronzinių juostų aprėminimais. Dekoru tarsi nurodydavo baldo struktūrą, paryškindavo medžio tekstūros ir atspalvių grožį. Nuo XVIII a. pabaigos baldus pradėta poliruoti, dengti spalvotais lakais.

Lietuvos, kaip ir visos Europos, klasicistiniams baldams darę įtaką prancūzų ir anglų dirbiniai. Jie buvo gerai žinomi vietiniams meistrams, nes didikai, pavyzdžiui, Ona Radvilienė, siųsdindavosi baldų piešinius iš užsienio. Vakarietiški pavyzdžiai imponavo, tačiau netgi juos kopijuojant buvo supaprastinamos piešinio detalės, ribojamas bronzinių apkaustų kiekis. Vietos meistrai stilių traktuodavo laisviau, sušvelnindami anglų geometrizmą, labiau už prancūzus nutoldami nuo Romos tradicijų. Be to, Lietuvoje naudota vietinė mediena – pušis, eglė, klevas, bukas, uosis, ąžuolas, rečiau ruplėtasis (karelų) beržas. Netgi intarsijai naudota vietinė slyva, trešnė, ąžuolas. Tik furnitūrai kartais pritaikydavo įvežtinį riešutmedį.

Klasicizmo įsigalėjimo laikotarpiu atsirado kur kas įvairesnės paskirties baldų, tačiau senosios formos nenunyko. Tarp dėžės formos baldų vis dar turėjo paklausą skrynios, be jų neišsivertė vidurinieji visuomenės sluoksniai. Didžiosios skrynios, skirtos drabužiams ar kokiems reikmenims sudėti, dažytos žaliai ir rudai, su atspalviais (Veiviržėnai, Klaipėdos rj.). Kai kurias aptraukdavo oda, kartais – oda su vilna. Skrynių apdailą atstodavo metaliniai apkaustai. Metalo juostų būdavo daugiau, nei kad reikėdavo skryniai sutvirtinti, meistras jas išdėstydavo tam tikru ritmu, suteikdavo figūrinę formą. Neretai paviršių ornamentuodavo rombais susikertančiomis siaurutėmis skardinėmis juostelėmis. Radvilų valdose plito ąžuolinės „Nalibokų darbo" skrynios. Minima, kad miestiečiai vertino panašias į Dancigo skrynias – galbūt jos buvo daromos pagal to miesto ar iš ten atvykusių meistrų pavyzdžius[198]. Mažosios, kelioninės skrynios, vadinamieji „kuparai", paprastai derinti prie išeiginių vežimų ir prie jų tvirtinti.

Netrukus skrynios buvo nuvertintos, nes pasirodė praktiškesnis, išraiškingesnis baldas – spinta. Lietuvoje ji atsirado XVIII a. pabaigoje, o XIX a. pradžioje jau buvo paplitusi miestiečių buityje. Spintose laikydavo baltinius ir viršutinius drabužius. Jas gamindavo dvivėres, vėliau – su stalčiais apačioje. Duris puošdavo profiliuotomis, o kartais drožinėtomis įsprūdomis, visą baldą rėmindavo karnizais, puskolonėmis, piliastrais. Spintos dažytos dviem spalvomis, kad konstrukcinės dalys skirtųsi nuo dekoratyviųjų.

Atsirado pirmosios spintos brangiems stalo indams, serviravimo įrankiams. Jos, kaip ir knygų spintos, dažnai turėdavo įstiklintas duris.

XVIII a. pabaigoje miestuose pasirodė dar vienas naujas baldas – komoda. Komodų buvo keleriopų, bet visos neaukštos, su keliais atvirais arba durelėmis uždaromais stalčiais. Dauguma komodų buvo stačiakampės, tiesių sienelių, pasitaikydavo ir suapvalintų priekyje (LDM). Paplito ampyro stiliaus komodos (ąžuolinė, vietinio meistro daryta, LDM). Atsirado ir dvejopos paskirties baldų – komoda indauja (kredensas), komoda spin-

telė, komoda sekreteras. Pastarasis buvo itin populiarus ir patogus. Jį sudarė trys dalys: apatinė buvo komodos prototipas, virš jos tvirtinta nuleidžiama lenta ir didieji stalčiai, viršuje kilo savotiška spintelė su įvairiai komponuotais skirtingos talpos stalčiais ir smulkiais skyreliais. Baldo išvaizdą formavo jo dalių santykis, kuklus nesusmulkintas dekoras (kolonėlės, piliastrai).

Klasicistiniai stalai buvo dideli, apvalūs, su viena ar trimis išlenktomis kojomis. Būta ir mažesnių – keturkampių, suapvalintais kampais ir tiesiomis kaneliūruotomis kojomis. Stalų buvo puoštų dekoratyvinėmis detalėmis, lakuotų, aprėmintų bronzos apkaustais (LDM). Ampyro laikais išpopuliarėjo stalai iš ruplėtojo karelų beržo.

Savitas ovalus stalas saugomas Kretingos kraštotyros muziejuje. Stalviršio kraštais driekiasi reljefinis astragalo ir taškų– brūkšnių ornamentas. Vienintelė masyvi profiliuota koja apačioje baigiasi voliutos formos atšakomis, išdekoruotomis akanto šakelėmis, kurios, savo ruožtu, pereina į dekoratyvines gyvūnų galvas su kitos spalvos akimis.

Gaminti įvairios paskirties staleliai – lošimo, rankdarbių, arbatiniai, apeiginiai (LDM, LIEM). Jie būdavo ovalios formos, apvalūs, stačiakampiai suapvalintais kampais. Vienus puošė intarsijos, kitus dengė kilimėliai, figūromis dekoruoti audiniai.

XVIII a. pabaigos bajorų inventoriuose jau minimas rašomasis stalas, kurio prireikdavo rašymui, dokumentų tvarkymui, pinigų ir brangenybių saugojimui. Tokiuose staluose būdavo slaptų vietų ir nedegantis stalčius svarbiems dokumentams. Stalo lenta užsidengdavo cilindrinės formos antvožu. Po gaubtu sutilpę stalčiai buvo su rankenėlėmis, visi kiti (virš antvožo, po lenta) – su užraktais. Šie baldai – gan kuklūs, tačiau imponavo sudėtinga konstrukcija, mediena, apkaustais, spalva.

XVIII a. pabaigoje tarp miestiečių paplito korpusiniai baldai – lovos ir įvairūs minkštasuoliai. Lovos anuomet buvo trumpos, plačios, skirtingo aukščio galais ir tiesiomis kojomis, be baldakimo. Galų lentas profiliuodavo, pagražindavo drožyba. Lovas izoliuodavo žmogaus aukščio paravanais (širmomis). Jų tarprėmiai dabar jau buvo mediniai (anksčiau – iš audinio), ištapyti, išdrožinėti.

Vilniaus meistrų darbo komoda. XIX a. pr.

1825 m. išrastos spyruoklės pradėtos taikyti minkštiems sėdimiems baldams. Iš pradžių pasirodė krėslas ir kanapa, kiek vėliau – sofa, fotelis, taburetės (pufai). Baldai buvo iškilmingi, griežtų formų. Atskiri jų elementai (sėdynės, atlošai, kojos) jau nesudarė organiškos visumos kaip baroke. Baldus įvairino pamušaliniai audiniai – damasto šilkas, brokatas, kartūnas su lauko gėlių piešiniu, vienatonis, o kartais juostuotas ripsas, rėmus aptraukdavo ir oda. Medžiagų ornamentiką ir spalvas parinkdavo pagal sienų tapetus. Prabangių minkštų baldų kojas ir rėmus kartais puošė drožinėtu antikiniu dekoru, bronzos apkaustais su stilizuotu augaliniu ornamentu (juos darydavo auksakaliai). Buvo žiūrima dekoro pusiausvyros.

Krėslai būdavo keturkampiai, dažnai suapvalintais kraštais, į apačią plonėjančiomis kojomis. Suapvalintų atlošų centrą nurody-

davo ažūrinė širdelė, trikampis ar kokia kita forma (žinoma ir liaudies balduose). Šiek tiek skiriasi du Vilniaus Kalvarijų bažnyčios krėslai. Jų kojelės tiesios, į apačią siaurėjančios, išraižytos kaneliūromis. Kojų sandūrų su sėdyne vietos pažymėtos keturkampiais su rozetėmis. Krėslų atlošai, sėdynių rėmai ir porankiai saikingai papildyti augaliniais raštais bei voliutėlėmis. Foteliai Lietuvoje nebuvo itin populiarūs. Jų būta platesnių už krėslus, trumpesnių kojų, su gilia pasoste ir aukštu atlošu. Žemi fotelių porankiai tiko krinolinais vilkinčioms damoms. Šiai madai pataikauta ir kanapų atramomis. Vėliau, susiaurėjus suknelėms atramos rankoms patapo aukštesnės arba buvo išsiverčiama visai be jų. Kanapos savo struktūra ir dekoru panėšėjo į fotelius, tačiau sutalpindavo 3–4 sėdinčiuosius. Baldo kompozicinį centrą ir puošniausią dalį sudarė atlošas su herbais, dekoratyviniais motyvais, geometriniais raštais. Laisviau sėdėti, net įsitaisyti pusiau gulomis buvo galima ant sofos. Ji atrodė jaukesnė, turėjo didesnę minkštąją dalį. Audinys dengdavo ne tik pasostę, bet ir atlošą, porankius. Aštuonių kojų laikomas baldas kėlė patvarumo jausmą. Medinės turtingesnių sofų dalys buvo drožinėjamos, dengiamos metalu, kuklesnių baldų estetinė išvaizda priklausė nuo audinių kokybės.

Korpusiniams baldams formomis buvo artimi klavikordai ir fortepijonai, be jų neapsieidavo dvaruose, miesto rūmų salonuose. 1840 m. Vilniuje įsisteigė dvi šių instrumentų dirbtuvės, kurias išlaikė Hutobas ir Juozas Piestunavičius. Veikė Lietuvoje ir kitos (Bielskio, Ošmenieco) fortepijonų dirbtuvės. Po 1831 m. sukilimo emigravęs Feliksas Jastžembskis 1838 m. įsteigė tokią dirbtuvę Briuselyje. Jo fortepijonai išgarsėjo Europoje, buvo noriai perkami Amerikoje.

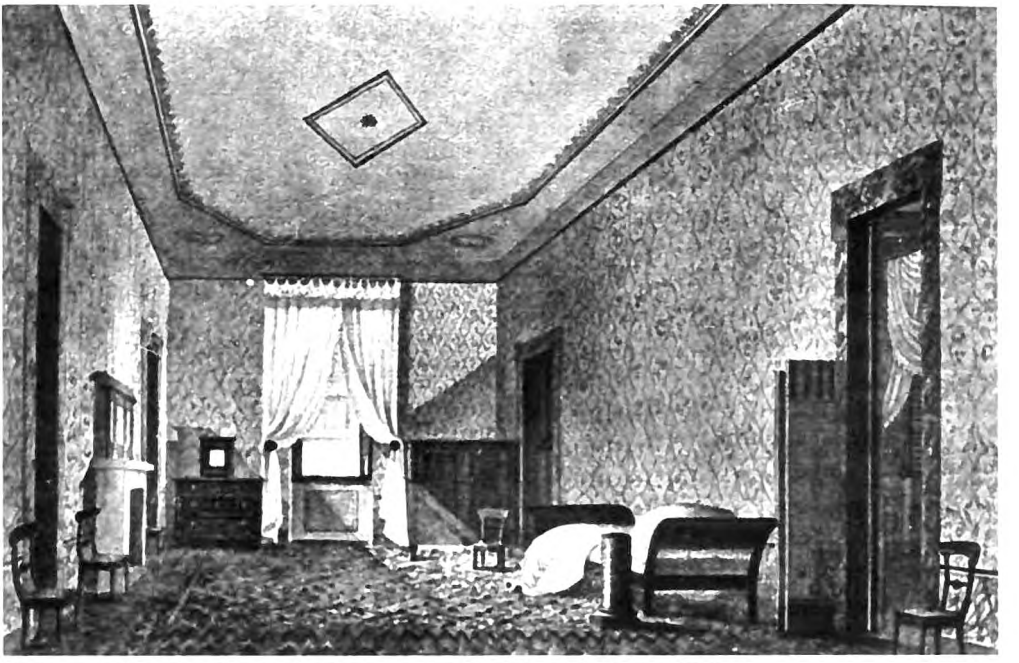
Baldus dažniausiai gamindavo komplektais. Ansambliai galėjo būti formuojami net iš keliolikos įvairios paskirties baldų, nors didžiausią paklausą turėjo paprasti stalo ir kėdžių komplekteliai. LDM yra ankstyvojo klasicizmo vietos meistrų darbo komplektas iš stalo, dvivietės sofos, 2 fotelių, 6 krėslų ir veidrodžio. Baldų rinkinių turi LNM, jų yra kitose Respublikos vietose.

Komplekto sudėtį nulemdavo jo vieta interjere, patalpos paskirtis. Svečių kambaryje paprastai stovėdavo didelis ovalus ar apskritas stalas, sofa, 2–4 foteliai, 6–12 kėdžių. Būdavo kortų, gaidų, rankdarbių staliukai, kolonos formos stovai skulptūroms, vazoms, gėlių pintinėlėms, fortepijonas, židinio ekranas. Valgomojo komplektą sudarydavo stačiakampis ar ovalus stalas, apstatytas kėdėmis (krėslais), viena ar keletas indaujų ir stačias dėžinis laikrodis. Miegamajame galais į sieną stovėjo lovos, komoda arba didelė spinta, tualetinis staliukas, 2–3 foteliai. Reikšminga interjero detalė – pakabinami ir pastatomi veidrodžiai. Jie sudarydavo didesnės erdvės iliuziją, pagerindavo kambarių apšvietimą, dieną atspindėdami langus, vakare – šviestuvus.

Tamsiai poliruoti arba dažyti baldai skyrėsi tapetų fone, tačiau turėjo išsaugoti ryšį su patalpa, ženklinantį jų priklausymą būtent šiam interjerui. Todėl baldų apmušalai būdavo parenkami atsižvelgiant į tapetus, o kambario sienų apačią rekomenduodavo dengti medžio paneliais.

Vilniaus bernardinų ir dominikonų bei Kretingos pranciškonų dirbtuvės gamino bažnytinius baldus – klasicizmo stiliaus suolus, stelas, klausyklas, klauptus. Čedasų bažnyčios (Rokiškio rj.) klauptų nuolaidų stalviršį laiko keturios kaneliūruotos kojelės– kolonėlės ir lygi apatinės dalies plokštuma. Kretingos bažnyčios dviejų klauptų architektoniką formuoja išlenktos linijos. Stilių paryškina kolonėlės, antablementas, pusapskritės nišos, antikinio ornamento variacijos.

Po prancūzų kariuomenės invazijos Lietuvos didikai įsigijo ampyro baldų. Jie buvo šaltai iškilmingi, masyvesni ir monumenta-



Kazimieras Bachmatavičius. Dobrovlianų interjeras (pagal G. Giunterytę). 1835

lesni už klasicizmo dirbinius, pasižymėjo gausia puošyba. Iš romėnų ir egiptiečių dailės buvo atrenkami tie ženklai, kurie galėjo sustiprinti prabangos ir didybės įspūdį: vainikai, gausybės ragai, liūtų ir satyrų galvos, karo atributika. Ampyro balduose pakako ir klasicistinio dekoro bei šio stiliaus architektūros detalių – kolonų, piliastrų, karnizų. Vietinį ampyrą geriausia apibūdinti pagal krėslą, kuriame 1815 m. Raguvoje sėdėjo caras Aleksandras I (KČDM). Didesnį ampyro baldų rinkinį turi LDM: tai didelis stalas, kortų staliukas, ovalus serviravimo stalas, siaura nedidukė komoda, 2 foteliai, sofa, 5 aksominiai krėslai. Šioje kolekcijoje vietinių meistrų braižui būdingesnė komoda. Baldai surinkti iš dviejų komplektų. Vieni jų gaminti imituojant raudonmedį arba padengti raudonmedžio fanera, kiti – iš Karelijos beržo. Lietuvoje sukurti baldai paprastesni už prancūzų, vokiečių ar rusų ampyro dirbinius, tačiau išlaiko griežtą kosmopolitinę stiliaus reglamentaciją. Be vietoje gamintų baldų, naudotasi ir iš Rusijos atvežtais.

XIX a. 4 d-mečio pabaigoje Lietuvos baldininkystėje pasireiškė miestiečių ir bajorų pamėgtas bydermejeris. Mūsų krašte jis gyvavo gan trumpai, po 1863 m. sukilimo užsakovai persiorientavo į besikartojančius istorinius stilius. Bydermejeris buvo nepalyginamai praktiškesnis, demokratiškesnis už ampyrą. Nauji baldai skyrėsi paprasta, lakoniška forma, pakitusiu tektonikos supratimu, nors įkvėpimo vis dar ieškota antikoje. Lietuvoje sukurti dirbiniai buvo labai patogūs, tikslių proporcijų, gero staliaus darbo. Jiems naudodavo gerą medieną, sėkmingai parinkdavo apmušalų spalvas bei raštus.

Lietuvos muziejuose išlikę bydermejerio baldai tvirti, masyvūs. Tai stalai, spintos, lovos. Pagaminti iš šviesios kietos vietinės medienos – kriaušės, klevo, kartais karelų beržo. Baldų linijos ir formos ne-

sudėtingos, paviršius nedekoruotas, graži medienos tekstūra ir spalva. Pušinių ir eglinių baldų priekis faneruotas, dažytas šviesiai rusvais tonais. Retas kuris papuoštas drožyba, dar rečiau – intarsija.

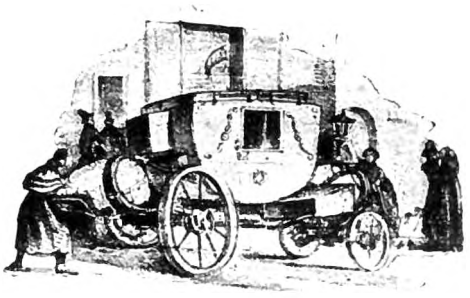
Bajorų ir miestiečių buityje daugėjo korpusinių baldų (spintų, komodų, bufetų, prausyklų). Jų korpusai buvo paprastų geometrinių formų, šoninės sienos ir durys rėmų–įsprūdų sistemos. Baldų puošime gausiai taikyta architektūros elementai. Ypatinga įvairove pasižymėjo spintos. Drabužinės buvo vienadurės ir dvivėrės, be stalčių. Dideles jų plokštumas skaidė neaukšto reljefo piliastrai, kolonėlės, vainikavo frontonas. Knygų spintos (taipogi vienų ar dvejų durų) turėjo įstiklintas duris, jų kraštais kartais kildavo kolonėlės. Vitrininės spintos stalo sidabrui ir brangiems serviravimo reikmenims būdavo įstiklinamos iš trijų pusių, paliekant profiliuotas medines plokštumas. Pradėta gaminti indaujines spinteles su vidinėmis lentynomis maisto atsargoms.

Įvairios paskirties stalai buvo apvalūs, rečiau stačiakampiai, sušvelnintais kampais. Apačioje juos laikė stačiakampės lentos įlenktais šonais, įvairių formų kronšteinai ir viena (rečiau dvi) profiliuota ar briaunotos kolonos pavidalo koja. Atsirado ištraukiami stalai, kiti kombinuoti baldai.

Sėdimi baldai dirbti pagal kūno formas – kiek išlenktais atlošais ir porankiais, aptakiais kampais. Į apačią siaurėjančios jų kojelės irgi kiek išsilenkdavo į išorę. Kartais pasitaikydavo tekintų kojų.

Santūrių formų bydermejerio baldų komplektas yra Verkių dvaro rūmuose, turtingesnės išvaizdos baldai buvo pagaminti Astravo, Panemunio dvarams.

Susisiekimo priemonės. Išeiginiam pasivažinėjimui naudoti arkliais kinkomi vasariniai ir žieminiai vežimai. Puošnesni buvo vasariniai, bet paprastai transporto priemonės išvaizda atspindėjo šeimininko turtinę padėtį. Vežimuose vietoje diržų ir



Karieta

grandinių imta taikyti plieninės linges – tai labai padidino amortizaciją.

Lietuvoje važinėdavo karietomis, fajetonais, brikomis – visi šie vežimai buvo keturračiai. Karietos buvo uždaros ir pusiau uždaros. Uždarųjų medžio kėbulas ir atšakos vežikui bei kelioniniams daiktams puošti drožinėtomis ir tekintomis detalėmis, spalvoto metalo apkaustais. Dekorą parinkdavo pagal meto madą. Lankstytos geležies ir spalvoto metalo formas tvarkingai komponuodavo pagal estetinius ir utilitarinius reikalavimus, išlaikydavo simetriją, ritmą, derindavo mastelius. Karietos salone sėdynės buvo nuolatinės arba iš kilnojamų pagalvėlių, aptrauktos brangiais spalvotais ir raštuotais audiniais. Vidų apšviesdavo duryse iškirsti langeliai. Karietas kinkydavo pora, ketvertu, šešetu arklių – pagal savininko padėtį ir karietos dydį. F. Pliaterio karietą traukė šeši žirgai. Jos kėbulo priekyje ir užpakalyje buvo plačios atšakos (priekyje vežikui, užpakalyje – liokajui ir daiktams), puoštos sidabriniais apkaustais. Kėbulas švytėjo ne tik jais, bet ir sidabrine plokšte su savininko herbu bei pavarde. Vidaus salonas buvo uždaras, erdvus, sėdynės plačios, kaip kanapų.

Pusiau uždaros karietos turėjo odinius nuleidžiamus gaubtus. Šios karietos buvo ne tokios prabangios. Paprasčiausias jų nuomodavo susisiekimui mieste (vežikams). Lengvas atviras fajetonas, išpopuliarėjęs XVIII a. pabaigoje, kartais irgi turėdavo užsiden-

giantį gaubtą. Fajetonus puošdavo apkaustais, tačiau jų patrauklumą pirmiausia sąlygojo siluetas. Apie šią transporto priemonę ir karietas daugiausia papasakoja anuometinės graviūros bei litografijos.

Vietos meistrai, supaprastinę pusiau uždarą karietą, sukūrė keturratę briką (kariolę), siluetu panašią į kebą. Ji tiko kelionėms, buvo patogi žemės ūkiui, todėl briką stengdavosi įsigyti turtingesnieji valstiečiai. Sėdynės atlošą ir kraštus dekoruodavo profiliuotais kontūrais, tekintomis ir drožinėtomis detalėmis. Brikų apkaustai buvo funkcionalūs, skoningai išlankstyti ir sukomponuoti.

Žiemą gerąjį transportą atstodavo įvairaus didumo atviri važiai. Jų kėbulų dalis būdavo keleriopa, bet retai kada gaubta. Kėbulą laikė pavažos: išraiškingo silueto, ekspresyviai išlenktos priekyje. Važių sėdynes ir užpakalinę dalį akcentuodavo labiau, negu brikų – profiliais, drožinėtais geometriniais ornamentais. Medienos fone ryškiai skyrėsi apkaustai. Priekyje jie užsibaigdavo kokio pumpuro akcentu, užpakalinėje dalyje – stilizuotais žiedais, gyvūnais.

Visos susisiekimo priemonės buvo dažomos tamsiomis spalvomis – violetine, ruda, žalia. Tamsi dulsva mediena kontrastavo su blizgančiais apkaustais, sustiprindama jų reljefą, paryškindama kontūrus. Karietas, važius, kitą keturratį transportą gamino Vilniaus, Kėdainių, Varnių ir kitų vietų karietininkai. Tarp Vilniaus meistrų garsėjo Jonušas Zeidelis.

Keramika

XVIII ir XIX amžių sandūroje paįvairėjo keramikos asortimentas. Lietuvos aristokratija, susidomėjusi madingais Europoje porceliano ir fajanso dirbiniais, XVIII a. pabaigoje ėmė steigti jų manufaktūras. Jos buvo mechanizuojamos, todėl kartais vadintos fabrikais. LDK etmonas M. K. Oginskis įsteigė fajanso manufaktūrą Telemachuose (1790 m.), kiek anksčiau LDK kiemo iždininkas A. Tyzenhauzas buvo įsteigęs valstybinę fajanso manufaktūrą Gardine, LDK stalininkas J. K. Čartoriskis organizavo fajanso ir porceliano manufaktūrą Korce (1784 m.), Svirzeniuose terakotos manufaktūrą įsteigė Radvilos (visos dab. Baltarusijos teritorijoje). Didikai, turėję valdas Lietuvoje ir Baltarusijoje, manufaktūras steigė baltarusių žemėse, arčiau sienų, orientuodamiesi į plačią Rusijos rinką. Tačiau puodžius ir cechų meistrus dažnai atsiveždavo iš Lietuvos. Manufaktūrų meno vadovais kviesti užsieniečiai – jie turėdavo per trejus metus paruošti sau vietinę pamainą. Organizuodami gamybos procesą arba ieškodami medžiagų, svetimšaliai negalėdavo apsieiti be čionykščių meistrų pagalbos.

Vilniuje buvo manufaktūrų produkcijos pardavimo agentūros, jos aprūpindavo dirbiniais Lietuvos ir Baltarusijos bajoriją. Pirkėjai vertino fajanso ir porceliano baltumą, permatomą, skambią šukę.

Lietuvoje klasicistiniai keraminiai indai nepasižymėjo originaliu dizainu. Jų formos, perimtos iš alavo indų, buvo paprastos ir aiškios, išryškinančios pačios medžiagos kilnumą. Dirbinius dengdavo balta, mėlyna, žalia arba ruda glazūra. Indus dekoruodavo neaukštu reljefiniu išspaustu kiauraraščiu arba viršglazūrine tapyba. Reljefo išdėstymas, tapyti medalionai ir ornamentinės pynės atitiko indo sienelių kryptį ir padėtį, akcentavo dirbinio tektoniką. Įvairiau puošdavo lėkštes. Be minėto dekoro, jas dailindavo tapytais ar reljefiniais skrituliukais, spiralėmis, persipinančiomis stilizuotų augalų šakomis su vaisiais, tinkleliais, geometriniais raštais, mitologiniais ir fantastiniais motyvais. Žinoma rausvo molio lėkštė, kurios dugne nulipdyta reljefinė žmogaus galva ant

ištįsusio kaklo su sparnais, o viršuje – saulė (KČDM).

Anksti įsikūrusi A. Tyzenhauzo manufaktūra greitai bankrutavo, apie ją nieko nežinoma. Mykolo Kazimiero Oginskio fabrikas gamino dekoratyvines sodų vazas: kieto fajanso, storasienes, dengtas tiršta glazūra. Vazose jaučiama antikinės, itališkos keramikos įtaka. Galima spėti, kad tuometinis manufaktūros meno vadovas buvo italas. Kita vertus, italų fajansas buvo pakankamai garsus, jį mėgdžiojo prancūzai, žinojo Lietuvos meistrai. Oginskio fabriko indus apdailindavo ornamentais, augaliniais ir gyvūniniais tapytais motyvais, kartais buvo tapomos ar nulipdomos mitologinės scenelės, liaudies buities vaizdai.

Garsėjo Klemenso Juozapo Čartoriskio manufaktūra, kuriai nuo 1790 m. vadovavo Pranciškus Mezeris. Jos gaminti stalo indai buvo iš plono, porcelianą primenančio fajanso. Lėkštės, ąsotėliai, puodeliai, arbatinukai – įvairių formų, didumo ir gilumo – buvo tektoniški, panašūs į alavinius indus. Jų skaidrias permatomas sieneles margindavo viršglazūriniais dažais arba lengvu reljefu, ažūriniu, trumpus šešėlius metančiu ornamentu. Gamykla garsėjo porceliano medalionais, miniatiūriniais portretais ir peizažais. Juos kūrė P. Mezerio brolis Mykolas, tapė Juozapas Sobinskis. XIX a. pradžioje, kai meno vadovais tapo prancūzai (Merand'as, Petion'as), manufaktūros dirbinių formos įgavo aiškius klasicizmo požymius.

1804 m. P. Mezeris išvyko iš Korco ir įsteigė porceliano dirbtuvę Baranove, o M. Mezeris – Tamašove (veikusią iki 1827 m.).

Iš Radvilų manufaktūrų pažymėtinas Svirzenių fabrikas, gaminęs postamentus, biustus ir figūras parkams bei interjerams. Skulptūras lipdė Vilniaus universiteto Dailės skyriaus auklėtiniai. Nesvyžiaus rinkinyje buvo keliolika šio fabriko gaminių – senovės filosofų didelių fajansinių biustų. Galimas daiktas, kad būtent Svirzenių produkcija saugoma Biržų kraštotyros muziejuje. Tai klasicistiniai biustai su terakotiniu, sudedamu, ampyro stiliaus pjedestalu.

Dekoratyvinius ir buitinius indus gamino Mato Navicko ir Jurgio Simanausko fajanso fabrikai Vilniuje. Panašu, kad vienas iš jų pagamino nedidelę, statinaitės formos vazą (Rokiškio KM). Jos sieneles dengia neaukštas reljefas – augmenijos fone žvitriai žaidžiantys vaikai. To paties muziejaus rinkiniuose yra fajanso puodelis. Baltame jo fone ištapytas mėlynas kartušas, užsibaigiantis karūna. Kartušo centre pavaizduotas Šv. Kristoforas.

Didikų manufaktūros konkuravo su Lietuvoje buvusiais puodžių cechais, perviliodavo geriausius cechų meistrus. Todėl, pavyzdžiui, Vilniaus cechas 1833 m. duomenimis turėjo 16 dirbtuvių ir tik 55 meistrus[199]. Apie puodžių dirbinių asortimentą ir meninį lygį žinoma nedaug, dar viena neištirta sritis – etnografinėje Lietuvoje buvusios mažesnės keramikos manufaktūros. Respublikos muziejuose pakanka neįvardytų klasicizmo keramikos dirbinių. Pavyzdžiui, vazelė, kurios paviršių dalija reljefinės, tarsi tekintos kolonėlės ir tarp jų vingiuojančios šakos (LDM). Arba lėkštė su reljefu „Atėnės pagarbinimas" iš Montvilų dvaro (KČDM). Graikų deivė vaizduojama su šalmu medžių fone, tarp apnuogintų vaikų ir moterų figūrų. Lėkštės dugno kompoziciją papildo reljefas – susipynę klasicistiniai akanto lapai ir 4 poros vienas prieš kitą stovinčių amūriukų. Reljefas gerai sumodeliuotas, besikartojantys vaizdai kuria indo ritmą, primena gamtos ciklišKumą.

Cechai, o gal ir kai kurios manufaktūros gamino klasicistine maniera profiliuotas ar figūromis puoštas žvakides. Išpopuliarėjus rūkymui labai paplito fajanso ir biskvito pypkutės iš rausvo, juodo, balto molio. Netgi šie smulkių plokštumų dirbiniai buvo dekoruojami.Jų pakraščiais ar visu paviršiumi rangėsi lengvos augalų šakutės – įgilintas arba iškilus reljefas. Pasitaikydavo

fajansinių pypkučių su sudėtingo piešinio viršglazūrine tapyba.

Didelį keramikos dirbinių pogrupį sudaro kokliai. Buvo statomi židiniai, vis daugėjo koklinių krosnių. Išgalintys žmonės rūpinosi, kad jos nebūtų vien funkcionalios, kad atitiktų interjero įrangą, patrauktų akį. Tai skatino dekoratyvinių koklių meniškumą, didesnę jų gamybą, nors tuo užsiimdavo tik puodžių cechai ir mažesnės dirbtuvės.

Ankstyvojo klasicizmo koklių reljefo piešinys minkštas, tapybiškas. Vystantis stiliui, piešinys sausėjo, reljefas aukštėjo. Ornamentiniuose kokliuose dažnai pasitaiko stilizuotų, simetriškai vazonėliuose sudėliotų eglių. Kitur plokštumų kraštus uždaro lauro šakutės, o sudėtingesnis augalinis motyvas įrašytas centre. Kartais augaliniai motyvai būdavo susiejami su herbiniais: pavyzdžiui, iš dvigubos heraldinės lelijos iškyla šakelės, kurios išsiriečia į kraštus ir ties lelijos surišimu užsibaigia ramunės ar rugiagėlės žiedais. Pasitaiko augalinių ir gyvūninių formų jungtis. LDM esančiame koklyje ąžuolo lapų vainikas juosia fantastinio žvėries, tarsi šerno su ragu pakaušyje profilį. Koklių reljefuose esti ir žmonių atvaizdų. Mėlyname, šviesiai dėmėta glazūra dengtame koklyje pavaizduota pilnaveidžio vaiko galvutė (LDM). Balto koklio apačioje, tarp voliutų parodyta gyvulio galva, o plokštumos centre – apnuoginta vyro figūra su trimitu iškeltoje rankoje (LDM). Karnizams skirti įgaubti ir išgaubti kokliai turi klasicistiškai profiliuotus, kartais vingiuojančia šakele paryškintus kraštus. Jų vidurys akcentuotas išgaubta ritinio forma arba heraldiniu motyvu.

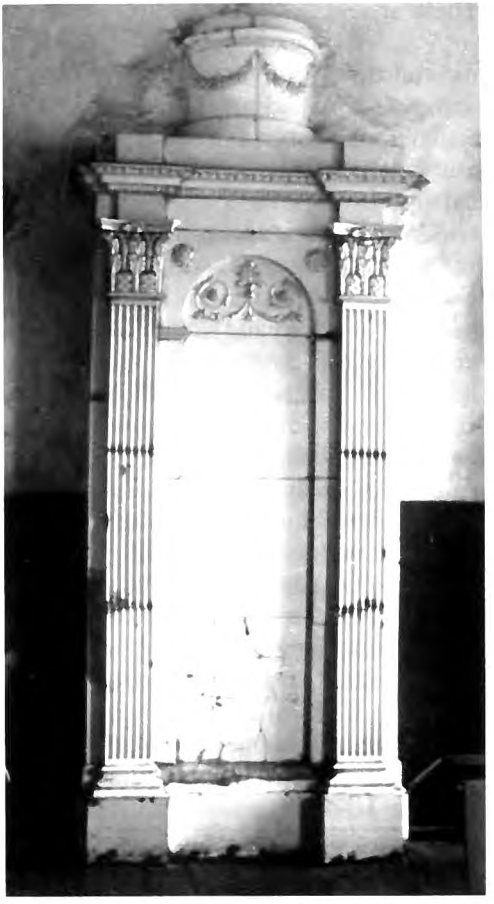
Daugiausia meninių koklių pagamino Vilniaus M. Navicko ir F. K. Boroti dirbtuvės. Vilniaus cechų kokliai buvo paprastesni, padailinti tik antikine ornamentika.

Daugumą koklių dengė baltas emalis, tačiau neišnyko ir kitos keramikoje naudotos spalvos – žalia, mėlyna, ruda. Koklių meniškumas priklausė ne tik nuo gražaus reljefo ar spalvų, bet ir nuo jų veidrodinių savybių, švytėjimo, blyksnių žaismo. Be to, meistrai turėjo numatyti, kaip atrodys keliolikos ar keliasdešimties koklių kompozicija židinio, krosnies paviršiuje. Štai tokių, visumą atspindinčių pavyzdžių išliko labai nedaug.

Yra nupiešta ir aprašyta ankstyvojo klasicizmo krosnis, buvusi Mosažų pilyje: piramidinės formos, apmūryta labai dideliais, dviejų spalvų kokliais. Koklių foną dengė šviesiai melsvas emalis, o iškilus ornamentas saugojo natūralią degto molio spalvą. Krosnies centre būta didelio reljefinio Lietuvos herbo, viršuje jį vainikavo karališka karūna. Apatiniame krosnies tarpsnyje, ant sudėtingai profiliuotos lentos buvo 1791 m. data ir lotyniškas įrašas.

Didesnėse patalpose galėjo stovėti mūrytos tinkuotos krosnys. Vieną tokių suprojektavo architektas M. Šulcas Universiteto Chemijos laboratorijai (1924 m. atnaujinta architekto J. Kłoso). Ji cilindrinė, viršutinėje dalyje – antablementas, užsibaigiantis pusrutulio formos kupoliuko siluetu. Pagal šią krosnį J. Kłosas pastatė dar tris panašias, įkomponuotas salės nišose.

Ampyro stiliaus yra Burbiškio dvaro rūmų (Anykščių rj.) krosnys ir židiniai: apmūryti baltais kokliais, tokios pat spalvos skulptūrinis dekoras. Krosnys stačiakampės, platėjančios į gilumą, kiekvienos paviršiuje išskirtos trys zonos – cokolio, pakuros ir viršutinė vainikuojanti. Tarpsniai atskirti antikiniais raštais, kurie yra tarsi rišamoji ansamblio detalė, nes sudėtingi reljefai kiekvienoje krosnyje vis kitokie. Turtingiausia koridoriaus krosnies plastika. Jos cokolinės dalies centre puikuojasi susmulkinta pastoralinė scena. Pakuros tarpsnyje stačiakampiu apribotas išraiškingas aukštas reljefas – antikiniais drabužiais vilkinti Mūza su gėlėmis. Virš stačiakampio į plotį skleidžiasi plokštesnio reljefo laurų vainikas. Kompoziciją užbaigia kaneliūruotos kolonos fragmentas krosnies viršuje.



Burbiškio dvaro rūmų krosnis. XIX a. vid.

Kambarių krosnys puoštos gan įvairiai. Vienos jų kraštai aprėminti piliastrais, laikančiais antablementą ir girliandomis nusagstytą „kupolinį būgną" su pora antikinių vazų kraštuose. Kitos ypač akcentuota viršutinė ir pakuros dalys: viršuje yra įgilinimas, kurį kerta vertikalus spiralinis augalinis ornamentas, apačioje reljefinė scena vaizduoja amūrą, sėdintį dviračiame, paukščių traukiamame vežime. Trečiosios krosnies cokolinė dalis rustuota, didysis tarpsnis užbaigtas suporintomis korintinėmis kolonomis, laikančiomis laisvai traktuotą antablementą su karnizu ir medalionais, kompozicija vėlgi užsibaigia girliandomis ir būgnu. Kitos krosnys bendrais bruožais panašios į aptartąsias, nors kiekviena jų savaip originali, turinti kokią nesikartojančią detalę.

Du aukšti židiniai – aiškios struktūros ir proporcijų. Fasado plokštumas rėmina joninės kolonos, laikančios antablementą su rozetėmis galuose ir išcentriniu ornamentu. Didelė pakuros dalis paryškinta ketaus aprėminimu. Vėlesni pataisymai ir istorizmo laikotarpiu įmūryti kokliai suardė židinių visumą.

Stiklo dirbiniai

Stiklo dirbinių meniškumu garsėjo Biržų linijos Radvilų manufaktūros Nalibokuose, įsteigtos 1727 m., gyvavusios iki 1848 m. Jų gaminiai, kaip ir kitiems magnatams pavaldžių manufaktūrų produkcija, plito Lietuvos dvaruose.

Klasicizmo laikotarpiu toliau buvo gaminami stalo indai. Jie supaprastėjo, tapo masyvesni ir konstruktyvesni už rokokinius. Kartais naudotas spalvotas arba bespalvis stiklas buvo dažomas, auksuojamas (KČDM). Kadangi indai vis dažniau gaminti serijiniu būdu, jų dekore sumažėjo heraldinių, simbolinių, alegorinių motyvų. Simboliniai ženklai puošė Vilniaus masonų ložės taures (LNM). Plačiau tiražuotų indų apdailoje dominavo girliandos, gvazdikų žiedai, kiti klasicistiniai, raižyti arba smėliu purkšti motyvai. Rokiškio KM saugoma rausvo stiklo taurė išgraviruota gyvulių ir paukščių figūromis, augalų piešiniais. Pūtimo, formavimo ir puošybos darbus (šlifavimą, nuodijimą, purškimą smėliu, graviravimą, kraštų auksavimą) darė vietiniai meistrai. Juos apmokydavo F. K. Fremala, graveriai bei dekoratoriai Drehera, Jonas ir Henrikas Hencai, kiti specialistai.

Ampyro laikais pradėta gaminti sunkius krištolinius indus (bokalus ir pan.), kai kurie jų buvo dengiami metaliniais dangteliais. Indai atitiko madingas stiliaus tendencijas, buvo šlifuojami taip, kad įgautų briaunotas, spindulius laužiančias formas, dekoruojami punktavimu.

Nalibokų manufaktūra gamino ne tik indus, bet ir įvairiaformes stiklo žvakides (LIEM), Užečiuose buvo daromi Venecijos

Vilniaus masonų ložės taurė

išvaizdos veidrodžiai su dekoratyviniais krištoliniais rėmais (KČDM), maži rankiniai veidrodėliai. Kai kurie sieniniai veidrodžiai buvo su stiklo žvakidėmis.

Vilniuje stiklinius stalo indus gamino Vitgenšteinų stiklo dirbtuvė. Jos etalonai, pasižymėję paprastomis formomis ir taupiu dekoru, buvo skirti masinei gamybai. Šios ir kitų dirbtuvių indus kartais imdavosi dekoruoti Vilniaus stiklių cecho meistrai. Gludinti ir graviruoti medalionai, gėlės, amūriukai kukliai, bet pakankamai išraiškingai papildydavo indo vaizdą. Stiklių cechuose gamindavo ir savus indus, pradėta kurti nedideles dekoratyvines spalvoto stiklo figūrėles.

XIX a. pradžioje Valavičius įsteigė stiklo manufaktūrą prie Šiaulių. Ji gamino žalio stiklo indus. Žinomos šios manufaktūros darbo kelių skirtingų formų, patrauklių siluetų taurelės ir grafinai.

Dailieji akmens dirbiniai

Jaunavytiškių dvare (Rokiškio rj.) buvo K. S. Radvilos fabriku vadinama akmens dirbinių manufaktūra. Joje gamino marmurines šlifuotas ir įvairiai profiliuotas stalų plokštes, veidrodžių rėmus, sodų vazas. Buvo ir smulkesnių dirbinių – šviestuvų, stalo įrankių, antspaudų, tabokinių (jas gamino iš gasmos). Fabriko produkcija netyrinėta, mažai žinoma. Galima spėti, kad Respublikos muziejuose ir kai kuriose įstaigose išsaugoti stalai bei spintelės su marmuro plokštėmis, rašalinių komplektai, pagaminti Jaunavytiškiuose. Ten pat galėjo būti pagaminta sodo vaza, primenanti Švenčionių bažnyčios vazą švęstam vandeniui (100x70 cm). Ją laikanti cokolinė dalis profiliais susiaurėja į liemenėlį ir vėl profiliais išplatėja į at-

virą indą skysčiui. Vaza šlifuota, iškalta iš kelių atspalvių juodo akmens: atraminė dalis ir indas – tamsesni, vidurinė dalis – šviesesnė.

Dailioji tekstilė

Keičiantis socialinei visuomenės sudėčiai ir tobulėjant technikai ėmė rastis bendra europinė dailiosios tekstilės ir drabužių mada. Ją skleisdavo į Vilnių atvykę svetimšaliai ir kituose kraštuose pabuvoję Lietuvos meistrai. Vilniaus Fjorentini ir Vilkončiaus parduotuvėse prekiauta madingomis užsienietiškomis medžiagomis, naujausiais madų žurnalais.

Audiniai gaminti drabužiams, interjerų dekoravimui, baldų apmušalams. Kauno ir Vilniaus gubernijų dvaruose audė iš tėvynės išvyti škotai. Daug meistrų lietuvių atvykdavo iš Prūsijos – Gumbinės, Stalupėnų, Karaliaučiaus. Tačiau plačiausiai krašto poreikius tenkino dvarų manufaktūros ir nedidelės miestų cechų dirbtuvėlės. Vienos jų veikė nuo XVIII a. vidurio, kitos įsisteigė aptariamuoju laikotarpiu. Jų produkcijos realizavimu besirūpinusios parduotuvės – agentūros Vilniuje buvo pagrindinis visuomenės skonio ugdytojas.

Jei cechų dirbtuvės daugiau orientavosi į liaudies audinių raštus bei spalvas, tai dvarų manufaktūros pirmiausia sekė europinės dekoratyvinės tekstilės raštais desenais (dessin).

Audiniai. Klasicizmo stiliaus audiniuose driekėsi vertikalios tiesios linijos, prie jų šliejosi arba spirale rangėsi lauko gėlių pynės, įvairūs aksesuarai – pintinėlės, muzikos instrumentai, skrybėlaitės ir pan. Baldų apmušalų dekore atsirado nauja, į architektūrą linkstanti kryptis. Šių audinių ornamentas buvo sąlygiškesnis, tarp dekoro elementų pakako skolinių iš architektūros. Tokias kompozicijas formuodavo vainikų, akanto, girliandų raštai, antikinės vazos, medalionai, gausybės ragai, fakelai. Europoje buvo sekama ne tik bendra mada, bet ir konkrečių menininkų darbais. Ypač garsėjo Filipo de Lasalio (Philippe de Lasalle) kūriniai, jo tamsiai rudos portjeros, sienų ir baldų apmušalai su gėlių ir šakų pynėmis, povo plunksnomis, dekoratyviniais paukščiais. Dailininką Liudvikas XVI apdovanojo Šv. Mykolo ordinu, jo paslaugomis naudojosi visa Europa (ir Jekaterina II), apie F. de Lasalio medžiagas žinojo ir Lietuvoje.

Ampyro medžiagų mūsų krašte nepamėgo. Vietinių audėjų darbuose stiliaus požymiai įžiūrimi geometrizuotose formose, raudonos, geltonos, violetinės spalvų naudojime. Romantizmas, kiek žinoma, liaudiškais motyvais ir istorinių stilių variacijomis daugiau pasireiškė baldų apmušaluose.

Aptariamojo laikotarpio audiniai nebuvo griežtai determinuotų spalvų. Klasicizmas mėgo baltas, citrinines, pilkas, melsvas, kitokias pastelines lengvas spalvas. Jos galėjo būti derinamos su šiek tiek tamsesnėmis ar net labai tamsiomis: aguonine, mėlyna, kita kuria ryškia spalva. Portjeros, sienų ir baldų apmušalai derinti tarpusavyje ir su interjeru. Drabužių audinių dekoras priklausė nuo jų paskirties ir medžiagos: marginti pirmiausia lino, drobės, šilko audiniai. Dažus imta gaminti vietoje: Gardine buvo užveista dažančių augalų plantacija, kurią tvarkė botanikas F. Žiliberas (Gilibert).

Žinios apie dailiąją tekstilę Lietuvoje skyla į fragmentus, nes manufaktūrų šalyje buvo daug ir kiekviena jų specializavosi kurioje nors srityje. Lietuvos kanclerio A. Sapiegos manufaktūra Rožanuose (netoli Naugarduko), įsteigta XVIII a. pabaigoje, audė gėlėtus dekoratyvinius šilko audinius, madingas lygias baltas medžiagas suknelėms. Gabrielio Oginskio įsteigta 1828 m. manufaktūra Strėvininkuose (Trakų rj.) gamino

lininius margintus audinius ir raštuotas drobes. Darbui vadovavo škotas Džonas Harvis (John Harvey). Dekoratyvinius ir drabužių audinius gamino didelės Paverpenio ir Kražių manufaktūros (abi Kelmės rj.). Bartninkų (Vilkaviškio rj.) fabrikas XIX a. pradžioje audė medžiagas, kurių ornamentas plačiais vingiais driekėsi vyšniniame fone. Zubovo dekoratyvinių lininių audinių fabrikas netoli Šiaulių gamino medžiagas, piešiniu gan artimas liaudies tekstilei. Šiauliuose buvo įsteigta austro T. Kiunelio ir vietinio pirklio M. Nurkos šilko bei vilnos manufaktūra. Alytaus, Pastovių, o ir daugelis minėtų manufaktūrų gamino vidutiniškos kokybės audinius miestiečiams, smulkiems bajorams, valstiečiams. Platesniems visuomenės sluoksniams skirtos medžiagos buvo pigesnės, sunkiau pasidavė stilistinei kaitai. Šiuose audiniuose klasicizmo dekoras jungtas su liaudies dailės ornamentika, vėliau – su bydermejeriu.

Aukštuomenei skirta dailioji tekstilė sekė Europos madomis. Čia klasicizmas pasireiškė atviriau, įgaudamas kosmopolitinį pobūdį. Feodalų skonį tenkino Radvilų ir A. Tyzenhauzo dirbtuvės. Pastarasis pastatė didelį audimo fabriką Šiauliuose, taipogi Horodniče ir Lososne (prie Gardino). Šios manufaktūros gamino įvairius šilko audinius su prancūziškais (Liono ar konkrečiai F. de Lasalio) raštais. Tai buvo lengvi ir lankstūs, smulkių gėlyčių ornamentai, dažnai su pastoraliniais motyvais. Raštai rikiuoti vertikaliomis juostomis, laikantis pusiausvyros. Audiniai buvo madingų spalvų, įvairių tonų – nuo perlinės ir dangiškai pilkos iki aguoninės, intensyviai raudono cinoberio. Be madingų medžiagų, A. Tyzenhauzo manufaktūros gamino vilnonius audinius ir kilimus, skrybėles, moteriškas baltas karūnas, galionus šilko ir aksomo livrėjoms, bajoriškų drabužių („kontušų“) juostas, puoštas lengvu orientalistiniu piešiniu. Dirbtuvėms vadovavo Žiliberas Bekiu (Gilibert Bécu) ir kiti prancūzų specialistai.

Garsi Biržų Radvilų audykla Slucke nuo 1758 m. audė juostas ir kitas drabužių detales, sienų apmušalus. Ypač (ir nuo seno) garsėjo Slucko juostos – šilkinės, sidabro ir aukso gijomis perpintos. Ilgainiui keitėsi jų kompozicinė struktūra ir dekoravimo principai. Išnyko rytietiški raštai, tulpės ir gvazdikai juostų galuose. XVIII a. pabaigoje juostose buvo išaudžiamos ramunės, rugiagėlės, rūtos, lelijos, kitos darželio ir lauko gėlės. Dvi dideles jų puokštes simetriškai išdėstydavo juostų galuose, o smulkesnį pavienių gėlių ornamentą – dryžiais skersai juostos. Slucko audyklos gaminiai dažnai buvo paženklinami – įrašais bordiūro juostos gale nurodydavo pagaminimo vietą, manufaktūros vadovo pavardę. XIX a. juostose atsirado smulkūs išilginiai augalų raštai, perimti iš prancūziškų audinių. Kolorite ramius spalvų derinius pakeitė margesni. Sienų apmušalus Slucke taipogi audė iš šilko metmenų, sidabro ar aukso ataudų. Vienų dekore kartoti juostų raštai, kitų – augalinis, linkęs į natūralizmą. Pastarajame skleidėsi puokštės, girliandos, rozetės, vainikai. Visų apmušalų spalvos buvo ryškios.

Slucko fabrikas veikė iki 1844 m. Jį uždarė, nes vyriški ilgi drabužiai jau nebuvo madingi, o juostos – pagrindinė audyklos produkcija – kitokio stiliaus aprangai netiko. Žymiausi juostų projektuotojai, palikę savo dirbiniuose pavardes ar inicialus, buvo Leo Madžarskis (1780–1807 metais dirbęs Slucke) ir A. Tyzenhauzo audyklos meistras prancūzas F. Selimanda.

Autentiškų manufaktūrų darbo pavyzdžių beveik neliko. Šiokie tokie šilko, brokato, aksomo fragmentai (kartais gal ir prancūzų gamybos) randami senuose liturginiuose drabužiuose, nes jie dažnai buvo siuvami iš padėvėtų feodalų drabužių bei Slucko juostų. Audinių likučiai byloja apie didelę fono reikšmę ir klasicistinio dekoro paprastumą. Piešiniuose vengta sudėtingų linijų, gėlių vešlių formų. Medžiagos vertikaliai

juostuotos, prie juostų šliejasi subtilios lauko gėlių puokštelės, kita smulki klasicistinė ornamentika.

Po 1831 metų sukilimo audinių gamyboje įvyko daug permainų. Kai kurios manufaktūros išnuomotos kvalifikuotiems miestų specialistams, kurie stengėsi mechanizuoti darbą. Lanksčiausiai prie naujų rinkos sąlygų taikėsi nedidelės cechų dirbtuvės. 1833 m. duomenimis Vilniuje buvo 13 nedidelių audimo fabrikėlių, dirbo 22 audimo meistrai[200]. Didžiąją dailiosios tekstilės gamybos dalį sudarė audiniai drabužiams. Vien Upytės paviete (dab. Kėdainių ir Panevėžio rj. dalys) dirbo Norkūnų, Poliuniškių, Palinkuvio, Karpių dvarų gelumbės audyklos. 1857 m. duomenimis Lietuvoje buvo 5 šilko ir keli didesni drobės fabrikai[201]. Jų produkcija pasižymėjo didele įvairove, tačiau visoms audykloms tekdavo konkuruoti su Rusijos, Varšuvos karalystės ir Vakarų prekėmis. Mažesnių fabrikų audiniai buvo pigesni už įvežtinius, neretai ir gražesni. Jų spalvos, raštai, medžiagos sukurtos pagal pirkėjų pageidavimus. Tobulėjanti technika įgalino gaminti plonesnius, įvairesnio piešinio audinius. Verpimo ir audimo procesą imta mechanizuoti. Dirbtuvės įsigydavo Žakardo stakles, kuriomis buvo galima austi žymiai sudėtingesnius raštus. Didelę reikšmę raštuotų ir spalvotų audinių atpigimui turėjo Vakaruose išrasta daugiaspalvė medžiagų marginimo mašina „perotina“. XIX a. ja pradėjo naudotis A. Žukas savo įsteigtoje medvilninių ir šilko audinių spausdintinio marginimo dirbtuvėje Vilniuje.

Ir po sukilimo metų audiniai lygiavosi į Paryžiaus madas, nukrypimų didesnių nebuvo. Romantizmo įtakoje baldų apmušaluose kartais atsirasdavo liaudiška tematika, savitai interpretuoti rytietiški raštai. Oginskio manufaktūra Strėvininkuose ir Zubovo fabrikas tebeaudė lininius bei medvilninius raštuotus interjero audinius. Jų piešiniuose buvo bydermejeriškų, natūraliai pavaizduotų gėlių, ryškių spalvų. Eidrigevičiaus ir 1840 m. Vaclovo Lopacinskio įkurtas kilimų fabrikai, atrodo, gamino ir pigesnius sienų apmušalus, turėjusius didelę paklausą. L. Uziemblos rinkinyje Vilniuje buvo Piešimo ir tapybos katedros auklėtinių Stanislovo bei Lauryno Rastenių, brolių Augų sukurtų apmušalų projektų. Tai turėjo būti juostuoti audiniai su kiek stilizuotomis gyvų spalvų gėlėmis, antikiniais muzikos instrumentais.

Drabužiams skirtų audinių faktūros ir raštai siejosi su rūbo kirpimu, pabrėžė jo konstrukciją. Audinių piešiniais dažniausiai lygiuotasi į prancūziškus pavyzdžius, mados laikytasi ir atrenkant spalvas: dominavo perlinė pilka, rožinė, balta, juoda, lelijos spalva. Užsienio pavyzdžiais sekė netgi gelumbės dirbtuvės, gaminusios ornamentuotas keliaspalves antklodes bei apklotus.

Kilimai. XVIII a. pabaigoje toliau plėtota kilimų gamyba, jais puošė ne tik bažnyčias bei feodalų apartamentus, bet ir miestiečių, bajorų namus. Kokybiškiausius kilimus gamino senosios – A. Tyzenhauzo, Radvilų, Oginskių manufaktūros. Pirklių užsakymus tenkino cechų audyklos, jų kilimai buvo skirti plačiajai rinkai. Projektus kilimams ruošdavo manufaktūrose dirbę svetimšaliai, rečiau – vilniečiai dailininkai.

Kilimų komponavimo principai ir ornamentika kito lėtai. Vis dar buvo žiūrima prancūziškojo stiliaus. Išliko susidomėjimas lenkiškuoju stiliumi ir tuo, kaip jame transformavosi medalioniniai persų kilimai. Išliko XVIII a. viduryje taikyta medalioninė centriška kompozicijos struktūra: vidurinė dalis su simetriškai išdėstytais stilizuotais raštais ir kontrastingų spalvų, augalinių motyvų bordiūrai. Gėlių ar geometrinis ornamentas austas vertikaliomis eilėmis, kitais atvejais grupuotas apie kilimo centrą, pažymėtą herbu ar kokia kita iškilesne detale. Tačiau aptariamuoju metu pradėta atsižvelgti į kilimo vietą interjere, jo santykį su aplinka. Kilimo piešinys, spalva, jos švarumas tu-

rėjo atitikti patalpos sienų ir lubų apdailą, derėti su baldais. Pamažu nyko rytietiški kilimų raštai, orientalistiniai komponavimo principai, dekore pasirodė natūralistinių tendencijų. Kilimų centre atsirado pintinių su gėlėmis, kaspinais perrištų puokščių, vainikų, vertikaliai eilėmis sukabintų gėlių šakelių. Bordiūro zonoje išsirikiavo kitokio piešinio, kitų spalvų gėlės. Ampyro laikais kuriant meninę visumą svarbus tapo geometrizuotas aprėminimas. Kilimuose pasitaikydavo ir figūrinių kompozicijų, pasižymėjusių įvairesnėmis spalvomis, nedogmatizuotu piešiniu, kaip kad XIX a. pradžios lietuviškas kilimas su namukais ir gėlėmis baltame fone (Katovicų muziejus, 179x219 cm) arba su trimis briedžiais miško aikštelėje. Kiek pakitusi kompozicinė sandara atnaujino kilimų spalvas. Dažniausiai tai buvo natūralios vilnos spalvos – ruda, juoda, balta, kad piešinys nebluktų, kad netaptų iššaukiančia interjero dominante. Kilimus iš vilnos, vilnos ir siūlų rišo arba audė.

Kaip ir anksčiau bendroje panoramoje skyrėsi Radvilų manufaktūrų produkcija. Nesvyžiuje ir Koreličiuose (Baltarusija) austi gobelenai, kuriais naudojosi vien tik Radvilų giminė. Jie nesiskyrė nuo XVIII a. vidurio kilimų: buvo siužetiniai, vaizdavo Radvilų giminės atstovus, architektūrą. Manufaktūrose gaminti ornamentiniai kilimai irgi tekdavo siauram vartotojų ratui. Jų centre puikavosi herbai, o aprėminantys bordiūrai kombinuoti iš kelių nedažytos vilnos atspalvių.

Vilnoniai audiniai ir kilimai gaminti A. Tyzenhauzo fabrikuose (Šiauliuose, Horodniče, Lososne). Darbams, kaip ir anksčiau, vadovavo užsieniečiai (Ž. Bekiu, kiti), naudota užsieninė žaliava ir vietinių veislinių avių vilna. Kilimų raštus formavo natūralios gėlių puokštės ir krepšeliai, vijokliais nutįsusios žiedų juostos. Kilimų fonai dažnai būdavo natūralios tamsios vilnos.

Upytės pavieto maršalkos Eidrigevičiaus kilimų manufaktūra audė kilimus, kurių raštai ir spalvos nežinomi. Kol kas nenustatytos manufaktūros ar cechų dirbtuvės audė miestiečiams ir bajorijai. Jiems skirti kilimai buvo europietiškų kompozicijų, natūralių vilnos spalvų. Santūriame kolorite paprastai išsiskirdavo viena ryškesnė spalvinė dominantė. Šiuos kilimus gamino iš vietinės vilnos ir lino austine (LDM, 257x177 cm) arba rištine (LDM, 310x206 cm) technika.

XIX a. pirmoje pusėje sumenko kilimų gamybos apimtis. Po 1831 m. tebeveikė tik Eidrigevičiaus manufaktūra, 1840 m. atsidarė V. Lopacinskio kilimų fabrikas. Apie jo produkciją žinoma tik tiek, kad kilimai buvo spalvingų raštų.

Sienų puošybai gaminti vienspalviai kilimai. Ant jų sukabindavo ginklus, medalionus, paveikslėlius, portretus, miniatiūras stačiakampiuose ar ovaliuose rėmeliuose.

Buitiniai drabužiai. XVIII a. pabaigos – XIX a. vidurio moterų aprangoje vyko daug permainų, vyrų drabužiai kito lėtai. Ir šioje srityje buvo stiprus užsienio madų diktatas. Ryškiausią europinės mados atsinaujinimą išprovokavo Didžioji prancūzų revoliucija, nors vyrų madas kaip ir anksčiau diktavo Anglija (net stilius vadintas „a l'anglaise"). Nauji mados vėjai Lietuvą pasiekdavo įvairiais keliais. Po visą Europą vežiotos lėlės Pandoros (dabartinių manekenų prototipas) su naujausiais drabužių pavyzdžiais. Didikai atsiveždavo iš užsienio madų žurnalų, o nuo 1840 m. tokią spaudą imta tiražuoti ir Vilniuje. Formuojant vietines madas nemenką įtaką padarė Vilniaus teatras ir gastroliuojančios trupės. Žiūrovai įsidėmėdavo aktorių kostiumus, apsidairydavo, kuo vilki geriausiose ložėse sėdinti publika. Madų kitimą Lietuvoje atspindi anuometiniai portretai.

Vyrų drabužiuose naujos angliškos mados kurį laiką derintos su senomis, nes daugelis, ypač pagyvenę bajorai, nenoriai skyrėsi su ilgais, sarmatiškais rūbais. Iš lėto geso miestiečių ir bajorų „žiponų" spalvingumas.

Vakarų poveikyje radosi „kontušai“ su aukštomis apykaklėmis ir plokščiomis klostėmis. Tiltu tarp senųjų ir modernių madų tapo nauja kariška apranga, įvesta pagal 1780 m. nuostatus. Uniformos (ypač paradinės) nebuvo kanonizuotos. Kiekviena vaivadija ar pavietas, net pavienių didikų daliniai (pvz., Karolio Radvilos) savo nuožiūra pasirinkdavo spalvas, detales. Vilniaus vaivadijos kariai vilkėjo tamsiai mėlynos spalvos „kontušą“ su raudona apdaila ir tokios pat karmazino spalvos „žiponą“. 8-ojo ulonų pulko vado Dominyko Radvilos portrete (LIEM) munduras rusvas, su aukšta apykakle ir žabo, puoštas raudonomis ir geltonomis detalėmis. Uniformų medžiagas gamino įvairūs vilnonių audinių fabrikai, detales – Radvilų Slucko juostų audykla, cechų meistrai.

Karinė apranga neaplenkė ir kitų gyvenimo sferų. Atsirado specialios pareigūnų uniformos. Akademinius mundurus pradėjo dėvėti Vilniaus universiteto profesoriai ir studentai[202]. Rektoriaus J. Sniadeckio munduras (LNM) buvo sukirptas kaip tamsiai mėlynos medžiagos frakas su raudonais apvadais, šviesesnė mėlyna apykaklė, rankogaliai ir kišenės išsiuvinėti javų varpomis, kitais augaliniais raštais. Išraiškingas, aukso gijomis siuvinėtas piešinys ryškiai skyrėsi medžiagos fone, rasdamas atgarsį tik solidžių, paauksuotų munduro sagų eilėje.

Uniforminė apranga pamažu įrodė naujoviškų drabužių išvaizdumą ir praktiškumą. Įsigalint klasicizmo estetiniams idealams, rūbuose atsirado griežtesnės linijos, tikslios proporcijos, taurus formų paprastumas. Vyrų kostiume pradėta išskirti tris pagrindines dalis: tai siauras vilnonis tamsus frakas su aukšta (vėliau žemesne) apykakle; tos pačios medžiagos arba zomšiniai siauri kiulotai (trumpos kelnės); šviesi liemenė, trumpas žabo ir dideliu kaspinu surišta kaklaskarė. Pakito galvos siluetas. Perukus dėvėdavo vis rečiau, o natūralius plaukus kirpdavo antikos pavyzdžiu, dažniausiai formuodami šukuosenas „Titus“ arba „karakala“. Trikampę kepurę pakeitė aukšta skrybėlė. Naują aprangą iliustruoja J. Chreptavičiaus, J. Briotės, A. Sniadeckio, kiti portretai. A. J. Čartoriskio atvaizdas rodo, kad siauri kiulotai galėjo būti mūvimi kartu su getrais.

Universiteto rektoriaus J. Sniadeckio munduras

Ampyro metu drabužių formos ir sudėtis mažai tepakito, tik pailgėjo ir praplatėjo kelnės. Lėta madų kaita ir sumenkę luominiai skirtumai sušvelnino distanciją tarp didikų ir miestiečių aprangos. Miestiečiai pamėgo darbo drabužį – dvibortį redingotą arba durtinį, tokį pat vilkėdavo raiteliai. Šaltomis ir lietingomis dienomis prireikdavo pašiltinto redingoto su apykakle

ir pelerina (L. Bojanaus portretas). Galvą apsaugodavo aukšta skrybėle su nedideliu atlanku, kojas – pusbačiais arba aukštais batais (A. Vankavičiaus portrete).

Romantizmas papildė vyrų madas viena kita nauja detale. Apranga supaprastėjo, tapo patogesnė. Imta siūti iš pigesnių, miestiečio kišenei prieinamų medžiagų. Vyro figūros siluete ryškėjo krūtinė, jos iškilumas kontrastavo su siauru liemeniu ir ilgomis kojomis. Kasdieną vilkimas durtinis buvo su plačiais atvartais ir siauromis rankovėmis, jo ilgis siekė kelius. Redingotą irgi puošė platūs, bet kiek kitokie atvartai ir didelė pelerina, jis buvo ilgesnis (žemiau kelių), priekyje susegamas. Darbo kostiumus siūdavo iš tamsios gelumbės. Iškilmingomis progomis vilkėdavo aksominį fraką ir šviesią šilkinę liemenę. Ypatinga, žmogų apibūdinančia detale tapo kaklaskarė. Dešimtys piešinių žurnaluose demonstravo įvairiausius jos užrišimo būdus. Ansamblį užbaigdavo aukšta skrybėlė su siaurais atvartais, vėliau – cilindras.

Bydermejeris darbinį fraką pakeitė laisvu, figūrą slepiančiu durtiniu. Jame nebuvo talijos įsiuvų, o maišinė forma darė šį rūbą praktišką, nevaržantį kūno judesių. Atsirado ir didžiausią pasisekimą įgavo paltai: trumpi, tiesaus silueto. Rankas šildė rankovės arba laisvo kritimo pelerina. Laikydamiesi senų papročių, bajorai paltus kartais suimdavo juostomis (V. Smakausko „Šeimyninė scena"). Dar viena naujovė buvo siauri, smailėjančiomis nosimis batai.

Kiek pakito vyrų šukuosenos. Tapo madingas skyrimas per vidurį arba šone. Kūrybinis jaunimas, o vėliau ir solidesni žmonės pamėgo pusilgius plaukus. Juos banguodavo, sušukuodavo kuokštais į priekį. Madinga detale tapo įvairių formų bakenbardai.

Moterų apranga vystėsi netolygiai. Feodalės ėmė sekti Vakarų madomis, miestietės ir bajorės šiuo atžvilgiu buvo gan pasyvios. Vienintelė jų garderobo naujovė – „žipo-

Bydermejerio drabužiai

nas", sukirptas vyriškų mundurų pavyzdžiu. Šių sluoksnių moterys labai mėgo liemenes. Jos buvo klostytos žemiau juosmens, puoštos įvairaus didumo apykaklėmis, su rankovėmis ar be jų. Galėjo būti visų įmanomų spalvų bei medžiagų, kartais net brokato. Praktiškas drabužis XIX a. paplito ir tarp kaimo moterų, pakitęs tiek, kiek tą pakitimą lėmė savos gamybos audiniai.

Liemenes miestietės vilkėdavo su gerų medžiagų, į apačią platėjančiais sijonais. Šie audiniai būdavo dryžuoti, vienspalviai šviesūs, su siuvinėtomis nestilizuotomis gėlėmis. Ansamblį iš marškinių, liemenės ir sijono užbaigdavo lengvos nertos kepurėlės. Madingas viršutinis drabužis buvo plonas apsiaustas, nuo juosmens į apačią platėjantis, lygus vienspalvis arba gėlėtas. Naminį rūbą miestietėms, o ir feodalėms atstodavo chalatas – dažnai baltas, siaurų rankovių, platėjantis į apačią.

Iš Vakarų atėjusios klasicizmo mados adoravo natūralų moters kūno grožį. Atviri pečiai ir lengvos, kūną apglėbusios medžiagos skatino konservatorius piktintis naujos mados nepadorumu. Piešinyje klasicistinės suknelės buvo panašios į kolonas: siauras medžiagos ruožas tarp nuogų pečių ir aukštai

pakeltos talijos buvo tarsi kapitelis, likusi suknelės dalis, suraukta ties krūtine ir natūraliai išplatėjusi ties klubais, asocijavosi su kolonos stiebu (Bogumilos Gucevičienės portrete). Tačiau gyvenime šis panašumas buvo sunkiau pastebimas, nes besvoriai audiniai paslankiai reagavo į kiekvieną judesį, koketiškai nuslysdami nuo pečių, įgaudami kūno formą, apsisukdami apie figūrą spirale. Be abejo, šių suknelių prototipu laikytini antikos moterų tualetai.

Klasicistines sukneles siuvo iš plonų vienspalvių medžiagų. To meto aukštuomenės damų paslaugoms buvo pakankamai platus medžiagų asortimentas. Antai 1796 m. sąraše minimos medžiagos, kurias įsigijo žemaičių seniūno Katkevičiaus žmona: batistas „linon", madingas atlasas, lengvi vilnoniai įvairių spalvų audiniai, kinietiškos medžiagos su spausdintais rašais, turkiški audiniai.

Klasicistinės mados įsigalėjo po Napoleono invazijos, atsirado įvairesnių fasonų ir detalių. Be galo madingu suknelės priedu tapo skraistė („šalis", Onos Vankavičienės portrete). Šiltesni, laisvai apgaubę pečius arba sukryžiuoti ties krūtine ir surišti nugaroje netgi atstodavo viršutinį drabužį. Iš rimtesnių rūbų šaltai dienai siūtos striukės ir trumparankoviai, kailiu mušti apsiaustai. Jų linijos kartojo suknelių siluetus. Moterų žavėjimąsi Rytais atspindėjo galvos danga. Ji buvo įvairi, tačiau pirmavo čalmos ir turbanai – sukti iš aksomo, krepo, puošti stručio plunksnomis ir brangakmeniais. Anuometinė avalynė buvo patogi, žemakulnė, smailėjanti pirštų srityje. Nauja moters kostiumo detale tapo rankinukas, atsiradęs ne tiek grožio sumetimais, kiek iš reikalo, nes plonosios suknelės buvo siuvamos be kišenių.

Ampyras keitė medžiagas ir siluetus. Liko apnuoginti kaklai bei gilios iškirptės (dekoltė), tačiau rankovės tvirčiau apgulė pečius, tapo standesnės, išsipūtė. Ryški linija po krūtine skyrė skulptūrišką viršutinę figūros dalį nuo papūsto, platėjančio, gyvai banguojančio sijono (Giunterytčių grupinis portretas). Nepasitikėta natūraliu vienos medžiagos grožiu – modeliuotojai siūlė nėrinius, siuvinėjimą, raštuotų juostų aplikacijas, aklų ir permatomų medžiagų derinius. Dekoras nesuardė antikizuoto rūbo silueto, priešingai – nėrinių arba ornamentų sankaupa suknelės apačioje ir ties krūtine, tarsi rėminusios pagrindinę, vertikaliai orientuotą drabužio dalį, dar labiau asocijavosi su kolonos dalimis. Imperatoriškasis stilius gražino sunkias, prabangias medžiagas. Audinių kokybė ir faktūra buvo itin svarbi kukliau dekoruotuose viršutiniuose drabužiuose – tai patvirtina išlikęs žalio aksomo apsiaustas, apsiūtas gulbės pūkais. Drabužių spalvos gan įvairios – pagal sezoną, rūbo paskirtį, savininkės amžių.

Romantizmas moterų madose pasireiškė ypač gausiu dekoru. Jei ampyro puošmenos pabrėžė drabužio konstrukciją, tai dabar priedų gausybė trukdė suvokti kostiumo siluetą. Suknelę formavo nėriniai, apsiuvai, kaspinai, dirbtinės gėlės, plunksnos, įvairaus platumo ir formos baltos apykaklaitės (Idos Giunterytės portrete). Iš ankstyvesnės mados liko tik apnuoginti pečiai – žemai nusmaukta apykaklė skyrė horizontalia juosta. Į apačią platėjantis sijonas buvo sutrumpintas iki čiurnų ir išpūstas. Nuleista juosmens linija, vėl tapo privalomas korsetas. Suveržtas liemuo atrodė itin grakščiai greta neproporcingai plačių, pririauktų rankovių.

Maždaug 5 d-metyje moterų apranga tapo santūresnė: išnyko gilios iškirptės, sumažėjo papuošalų, tikslesnes apybraižas įgavo suknelių siluetai. Uždarų, iki kaklo susagstytų suknių pečių linija turėjo būti pabrėžtinai nuolaidi, artima trikampiui.

Romantizmo mados atmetė baltą spalvą. Dabar suknelės siūtos iš šviesaus atlaso ir aksomo. Skirtingų faktūrų sugretinimas ir šių medžiagų jautrumas šviesai sąlygojo besimainančius, tapybiškus drabužių paviršius.

Viršutinė apranga – redingotas ir trumpikė – panėšėjo į vyriškus paltus. Mieliau buvo dėvimas žieminis, kailiu pamuštas redingotas – ilgas, platėjantis drabužis su plačiomis rankovėmis, pelerina ir kailine apykakle. Ir apsiaustai, ir suknelės dabar atidengdavo kojas, tačiau avalynė išliko tokia pat – patogūs, smailėjantys žemakulniai bateliai.

Laikmečio grožio idealu tapo smulkutė blyškiaveidė moteris. Jos galvą puošdavo įvairiaformė skrybėlė su plunksnomis ir dirbtinėmis gėlėmis. Madingiausia buvo nedidelė, piltuvėlio ar gaubto formos skrybėlaitė, po smakru surišta kaspinais. Galvos danga derinta su suknele ir sudarė kostiumo dalį, todėl būdavo užsidedama daug dažniau, nei to reikalavo oras. Tačiau ši mada nesumenkino šukuosenos reikšmės, madų žurnalai siūlė įvairius originalius plaukų sušukavimo būdus. Dieną plaukus šukuodavo aukštyn arba skirdavo per vidurį ir puslankiu užleisdavo ant ausų. Ausis galėjo dengti per vidurį ir stangrios garbanos. Pakaušyje plaukus susukdavo į kietą kuodelį. Vakarinės šukuosenos buvo įdomesnės – su gausiomis garbanomis, pridėtinėmis kasomis, natūraliai sudėtos arba su karaksais. Jas puošė šilko kaspinais, nėrinių tinkleliais, įvairiais smeigtukais, vėžlio šukomis su perlamutro ir sidabro ornamentais, natūraliomis ir netikromis gėlėmis. Šukuosenoms pritaikydavo mažučius šilko gėlių vainikėlius, girliandėles, į turbaną susuktus šalius.

Bažnytiniai apeigų drabužiai – originalus XVIII a. pabaigos–XIX a. vidurio kostiumų raidos poskyris. Tai arnotai su papildomais komplektais ir kapos. Arnotas – stangrios medžiagos, per galvą užsivelkamas rūbas su laisvai kabančiomis, šonuose nesusiūtomis priekine ir užpakaline dalimis. Kapa vadinamas apsiaustinis drabužis, susidedantis iš pagrindinės dalies ir pelerinos, labai platėjantis į apačią, todėl sugulantis stambiomis klostėmis. Įdomus komplektas saugomas LDM. Jį sudaro arnotas, stula, manipulai ir bursa – viskas pasiūta iš šilkinio ripso su įaustomis metalinėmis gijomis.

Laikotarpio apeiginiai drabužiai siūti iš šilko su sidabru, puošti austais augaliniais motyvais. Dekoro ir paties audinio spalvų santykiai nepasižymėjo didele įvairove. Į gelsvą medžiagą paprastai įausdavo varines paauksuotas, į tamsią – sidabrines gijas. Stiliaus permainos šiuose drabužiuose vyko sulėtintu tempu. Klasicizmas išsaugojo barokinį arnoto galų suapvalinimą, drabužio dalijimą vertikaliomis juostomis su centrine kolona. Lėtą formų kaitą lėmė liturginė rūbų paskirtis, tuo tarpu medžiagas ir dekorą – žemiškesnės aplinkybės. Neretai bažnytinius drabužius siūdavo iš nebemadingų kokios damos suknelių. Todėl ir XIX a. arnotai dar siūti iš rokokinių medžiagų. Vilniaus Šv. Mikalojaus bažnyčios arnotas (XIX a. pr.) papuoštas stambiu rokokiniu raportu iš įstrižai sugulusių gėlių ir šakelių girliandų. Audinys blyškiai violetinis, jo raštai išsiuvinėti sidabriniais, mėlynais, vyšniniais, kitokiais šilko siūlais. Vienintelė klasicizmo užuomina – aukso siūlais pridygsniuotos juostelės, išskiriančios kolonas arnoto priekyje ir nugaros dalyje.

Apeigų rūbai, siūti iš šviesių, susmulkinto piešinio klasicistinių medžiagų, atsirado tik po 1812 m. Vilniaus Bonifratrų bažnyčios XIX a. pirmosios pusės kapa – melsvai pilka, su smulkiais augaliniais ir geometriniais raštais, įaustais iš sidabro, aukso, spalvoto šilko gijų. Pelerinos dalis sureikšminta gausiai auksuotais geometriniais raštais, aukso ir šilko siūlų kutais, ritmiškai tarp jų įkabintais aukso gėlyčių vainikėliais.

Romantizmo laikotarpio apeiginis drabužis – Trakų bažnyčios brokatinis arnotas (XIX a. I-oji pusė), sukonstruotas pagal senąjį barokinį kirpimą, rūbo visumoje vyrauja kolona. Arnoto audinys, būdingas romantizmo metui, gali būti įvežtinis. Šaltame žalsvame fone laisvai išmėtyti vešlūs egzotiškų

augalų lapai – melsvi ir žalsvi, apjuosti purpurinių šešėlių. Kolonos dalyje koloritas panašus (yra papildoma rusva spalva), tačiau augalinį ornamentą keičia kontūru apjuostos natiurmortinės detalės – dubenys, staliukai, vazos.

XVIII a. pabaigoje ir XIX a. pradžioje arnotus dar siūdavo iš Slucko ir Gardino juostų. Kelmės, Surviliškio, Šiluvos, Trakų bažnyčiose, kunigo Stanislovo Dobrovolskio rinkinyje Paberžėje išsaugoti pavyzdžiai rodo, kad mišių rūbas dažniausia buvo siuvamas iš dviejų skirtingų juostų – arnotų šoninės dalys skiriasi nuo kolonų tiek spalvomis, tiek raštais.

Meninis siuvinėjimas. Meniniu siuvinėjimu puošti klasicistiniai drabužiai, smulkūs dirbiniai, interjere naudotos medžiagos. Siuviniai buvo labai nevienodos kokybės, nes šio darbo imdavosi ir profesionalai, ir mėgėjai. Siuvinėjo 1835 m. įsteigta A. Mozerio nėrinių ir meninio siuvinėjimo manufaktūra Naujoje Vilnioje, paskiri meistrai, kilmingos moterys. Naudotasi įvairiausia technika, plokščia ir reljefine faktūra, paplito siuvinėjimas biseriu – smulkiais įvairiaspalviais karoliukais. Piešinio, technologijos pasirinkimą lėmė medžiaga ir rankdarbio paskirtis.

Baltas batistas, muslinas, perkelis ir kitos plonos medžiagos (iš jų pasiūtos skraistės, nosinaitės) siuvinėti plokščiai, baltu siūlu. Komponavo iš stilizuotų gėlių (dažnai hortenzijų), vynuogių lapų, girliandų, ananasų, javų varpų. Moterų sijonus ir suknelių apačią puošdavo tais pačiais augaliniais raštais, bet jau siuvinėtais spalvotais siūlais. Šiuos drabužius margino ne tik stilizuotais motyvais – moterims patiko ir realistiniai įvairių žolynų, lauko gėlių piešiniai. Spalvotomis gėlėmis pasiuvinėdavo net vyriškų baltų liemenių priekį. Jau buvo užsiminta apie akademinių mundurų dekorą – aukso gijomis siuvinėtas varpas ir smulkias gėlytes. Taip dailinti ne tik uniforminiai drabužiai, bet ir frakai – jų kraštai, skeltuko sritis.

Siuvinėdavo kai kurias interjero detales, pirmiausia – baldų apmušalus. Siuvinių dekoru kartodavo paties audinio raštą, sustiprindami piešinio poveikį, medžiagos dekoratyvumą. Siuvinėtais siužetiniais vaizdeliais puošdavo židinio širmas. Analogiškos kompozicijos ir kaip savarankiški interjere kabinėti paveikslai. Vienas tokių pavyzdžių – lokalinėmis spalvomis, detaliai išsiuvinėtas jaunuolis peizaže (XIX a. I pusė, MABRS).

Siuvinėta apdaila taikyta smulkiems buities reikmenims ir tualeto detalėms. LDM saugoma užrašų knygelė, kurios aksominis raudonas viršelis išsiuvinėtas aukso gijomis. Tačiau dažniau nedidelius daiktus dekoruodavo spalvotais karoliukais. Biseriu siuvinėdavo moteriškas ir vyriškas pinigines, krepšelius, rankinukus, ilgas (50–67 cm) pypkių kandiklių įmovas. Dirbiniai, pasiūti iš pačių įvairiausių medžiagų, buvo ornamentuojami raudonais, rožiniais, žalsvais, baltais, oranžiniais, melsvais karoliukais, sukabintais į geometrizuotą augalinį piešinį. Išliko turkiškų pypkių, kurių kandiklių įmovos apipintos rožinėmis gėlytėmis ir lapeliais (LNM), šilkinis, vašeliu nertas rankinukas su karoliukų apdaila (LDM), moteriškas spaustos odos krepšys, taipogi išsiuvinėtas gėlėmis, rankinukas, siuvinėtas biseriu ir spalvotais vilnoniais siūlais (LDM). Retkarčiais biseriu siuvinėdavo futliarus kortoms, dėžutes tabakui, laikrodžių dėklus, seges, maldaknygių ir užrašų knygučių viršelius. Viršeliai ir šilkiniai dėžučių dangteliai būdavo išsiūti ne tik gėlėmis, bet ir teminiais vaizdeliais (medžiotojas, šuo su paukščiu nasruose, vaikai valtyje). Profesionalesni meistrai siuvinėdavo siužetinius paveikslus, gražiai tapybiškai derindami karoliukų spalvas, pasižiūrėdami į klasicistines drobes (šokančios merginos, mergina su vaikinu, medžiotojai, peizažas, LDM).

Didžiausi ir technologiškai sudėtingiausi kūriniai buvo bažnytinės vėliavos. Jų medžiagas – švelnių atspalvių šilką, vilną,

Siuvinėjimai. 1861

medvilnę – siuvinėdavo dygsniais ir kitais klasicizme žinomais būdais. Vėliavų centre įkomponuodavo siuvinėtą ar tapytą paveikslą. Nemunaičių bažnyčios (Prienų rj.) medvilninės vėliavos (84x69 cm) centre yra kartušas, kuriame ryškiai ištapyta Šv. Kazimiero figūra. Siuvinėtas kartušas su dekoratyviniais mazgais kampuose ir karūna viduryje sudaro foną šventajam. Didkiemio bažnyčios (Šilalės rj.) medvilninė vėliava abiejose pusėse puošta aplikuotais paveikslais. Vienoje pusėje detaliai išsiuvinėtas šventosios veidas, kitoje – angelo galva ir sparnai; abiejų figūros suformuotos didelėmis plokštumomis išdėstytais kelių spalvų šilko lopiniais.

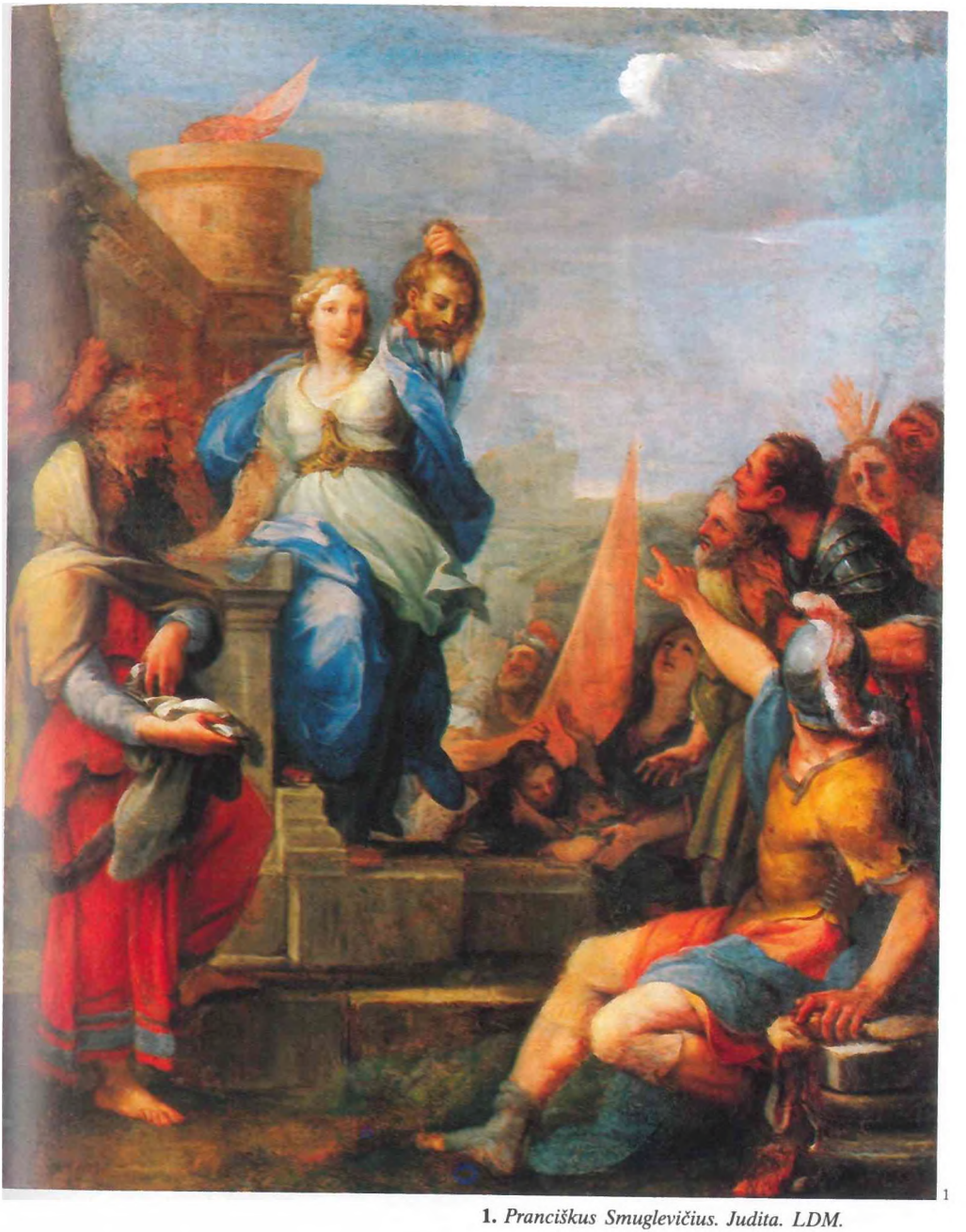
Liturginių rūbų apdailai naudota įprastinė siuvinėjimo technika ir naujas, pasaulietinėje praktikoje nežinomas siuvinėjimas metalo plokštelėmis bei stikliarusais (aukso ar sidabro spalvos stiklo skrituliukais). Paprastai buvo siuvinėjami klasicizmui artimesni ornamentai: išilginės juostos su smulkiu vingiuotu lauko gėlių raštu. Konkretus tokio apeigų rūbo pavyzdys – Aukštadvario bažnyčios (Trakų rj.) arnotas (1833 m.), kurio brokatinis atlasas nudryžuotas subtiliomis, gelsvai žaliomis ir melsvomis juostomis, su panašių spalvų gėlių ir lapelių vingiais. Originalios ornamentinės puošybos yra Onuškio bažnyčios (Trakų rj.) vyšninio aksomo arnotas. Centrinė jo dalis išsiuvinėta smulkesnėmis ir stambesnėmis gėlėmis: mažosios gėlytės sukomponuotos iš stikliarusų ir dirbtinio perliuko viduryje, didžiųjų žiedus atstoja upės kriauklės, perliniai žirniai, baltas biseris. Likusios rūbo plokštumos išsiuvinėtos auksinėmis šakelėmis. Koloną ir arnoto kraštus atskiria šviesaus šilko ir aukso apsiuvas su vynuogių pynių kontūru. Arnoto apačioje įrašas: 1856 R. K.“ Technologiškai paprastesnė, bet retai pasitaikanti apdaila matoma Vilniaus Šv. Kazimiero bažnyčios arnote (XIX a. I pusė). Jame augaliniai raštai derinti su figūrinėmis kompozicijomis: priekyje pavaizduota Marija Gailestingoji, nugaros kryžiaus kolonoje – Kristus ir angelai. Figūrų piešinys primityvus, siuvinėtas mėgėjo, spalvų deriniai kontrastingi, nesuderinti.

Ampyro ir vėlesnių laikotarpių apdailoje, interjerų drapiravime, net liturginiuose rūbuose ir vėliavose paplito nėriniai, apsiuvai, įvairūs priedai. Ypač vertinti nėriniai. Juos nerdavo plačius ir siaurus, iš aukso arba sidabro gijų, baltų siūlų, ašutų. Madingas buvo bronzinių kvadratėlių derinys, sukomponuotas neriant kryželiu. Šiaip jau nėrinių raštai pasižymėjo didele įvairove, neretai juos projektuodavo Universiteto dailės katedrų absolventai, piešėjai.

Madingus reikmenis gamino dirbtuvės, pavieniai amatininkai. Vilniuje aktyviai tebesireiškė XVII a. įsteigtas galiončininkų (pasamoninkų, artis safiaticae) cechas, gaminęs galionus, nėrinius, juostas ir juos-

teles apsiuvams, dekoratyvines virveles. Moterų poreikius tenkino E. Rožansko dirbtinių gėlių dirbtuvė.

Lietuvos dailės tėkmė įveikė XVIII a. pabaigos–XIX a. vidurio akmenuotus istorijos slenksčius. Plėtėsi miestai, kilo naujų stilių architektūra, klasicizmo rūbą vilkosi apgriauti senieji pastatai. Reikšmingų kūrinių paliko klasicizmo ir romantizmo vaizduojamoji dailė, manufaktūrų bei cechų veikla taikomosios dekoratyvinės dailės srityje. Lietuvos dailininkai, stebėdami Europos meno slinktį, koregavo jo idėjinį ir meninį turinį, įprasmindami savo krašto estetines problemas. Stipriu kultūrinio gyvenimo stimuliatoriumi tapo Architektūros ir Dailės katedrų susiformavimas Vilniaus universitete. Užsieniečius pakeitę vietiniai dailininkai gerai pažinojo, jautė krašto dailės tradicijas, aktyviai dalyvavo kultūrinėje ir visuomeninėje veikloje. Paveikslai, atspindėję Lietuvos gamtą, istoriją, buitį, liaudies kūrybos atgarsiai vaizduojamojoje ir taikomojoje dailėje skatino tautinę savimonę. Universiteto profesoriai ir auklėtiniai žengė tautos vertės supratimo puoselėjimo pirmuosius žingsnius.



1

1. *Pranciškus Smuglevičius. Judita. LDM.*

2, 3

4

Pranciškus Smuglevičius:
2. *Vilniaus universiteto rektoriaus Jeronimo Stroinovskio portretas. LDM.*
3. *Granovskienės portretas. LDM.*
4. *Skitų pasiuntiniai pas Darijų. LDM.*

5, 6

7

5. *Jonas Rustemas. Autoportretas. LDM.*
6. *Juozas Oleškevičius. Juozapo Platerio portretas. 1830. ŽM.*
7. *Pranciškus Smuglevičius. Persų pasiuntiniai pas Maroko sultoną. LDM.*

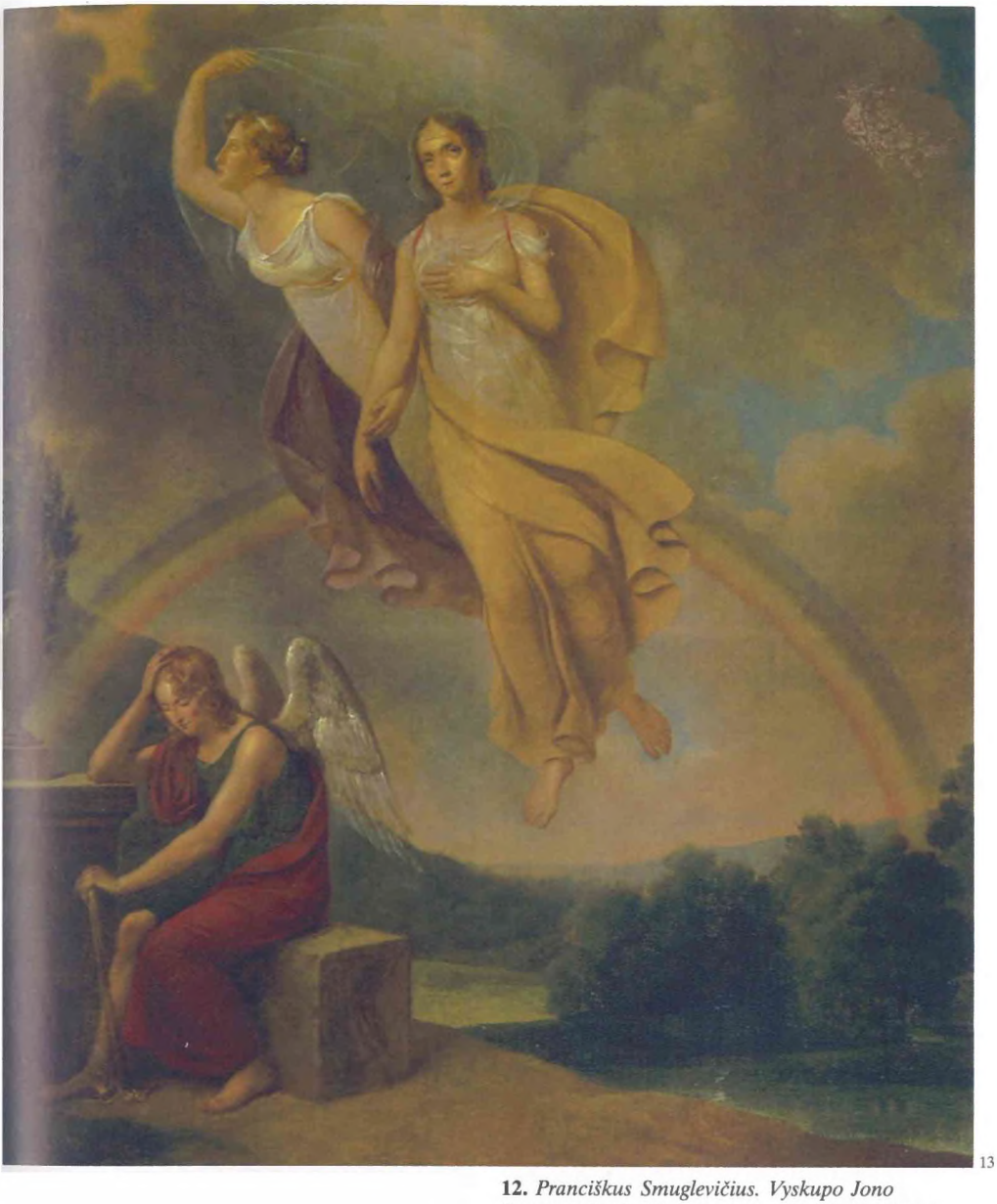
8

8. *Pranciškus Smuglevičius. Lietuvos valstiečiai. LDM.*

9, 10

11

Jonas Rustemas:
9. *Jono Sniadeckio portretas. 1823. LDM.*
10. *Motiejaus Barankevičiaus portretas.1823.LDM.*
11. *Pranciškus Smuglevičius. Kristus pas Pilotą.LDM.*



13

12. *Pranciškus Smuglevičius. Vyskupo Jono Stepono Giedraičio portretas. Prieš 1795. VNM.*
13. *Juozas Oleškevičius. Alegorinė scena. LzDM.*

14, 15

16, 17

Jonas Rustemas:
14. *Pijus Tiškevičius. LDM.*
15. *Žmonos portretas. LDM.*
16. *Medardo Končos portretas. LDM.*
17. *Teofilės Gucevičienės portretas. LDM.*

18,19

20

Kanutas Ruseckas:
18. *Besijuokiančio italo studija. 1823. LDM.*
20. *Apeninų peizažas. 1822–1826. LDM.*
19. *Jonas Damelis. Vyskupas Povilas Rava. 1827. LDM.*

21, 22

23

21. *Valentinas Vankavičius. Adomas Mickevičius ant Aju Dago. Po 1829. LDM.*
Kanutas Ruseckas:
22. *Pjovėja. 1844. LDM.*
23. *Tiškevičių malūnas Paplaujoje. 1858. LDM.*
24. *Polikarpas Joteika. Vincento Giecoldo portretas. 1827. LDM.*
25. *Karolis Ripinskis. Ignoto Monkevičiaus portretas. LDM.*
26. *Vincentas Smakauskas. Steponas Batoras įsteigia Vilniaus akademiją. LDM.*

24, 25

26

27, 28

29

30

31

27. *Napoleonas Ylakavičius. Autoportretas. 1852. LDM.*
28. *Adomas Šemešys. Liudviko Kondratavičiaus-Sirokomlės portretas. 1854. LDM.*
29. *Vincentas Smakauskas. Žydų vestuvės Vilniuje. Po 1858. VNM.*
Vincentas Dmachauskas:
30. *Kryžiuočiai ruošiasi pulti Punios pilį. 1837. LDM.*
31. *Tynecas prie Krokuvos. 1859. LMAB.*

32

33

34

35

32. *Vladislovas Neveravičius. Marija Magdalena. Apie 1835. LDM.*
33. *Mykolas Kuleša. Kalnų peizažas su pilimi. ŽM.*
34. *Marcelinas Januševičius. Jėzuitų rūmai Vingyje. 1836. LNM.*
35. *Jonas Šolma. Trakų pilies griuvėsiai. 1827. LMAB.*

36, 37

38 39

36. *Než. autorius. Apolinarijos Zelinskienės portretas. LDM.*
37. *Než. autorius. Mykolo Kleopo Oginskio portretas. XVIII a. pab. LDM.*

38. *Vladislovas Neveravičius. Autoportretas. 1856. LDM.*
39. *Henrikas Žukauskas. Nežinomoji mėlyna skarele ant pečių. 1840. LDM.*

IŠNAŠOS

1. *Bieliński J.* Uniwersytet Wileński (1579–1831). – S. 63, 116, 518
2. *Eymontt X. G. A.* Nauka początkowa reguł proporcyi znacznieyszych z rozmaitemi sposobami rysunek ulatwiającemi. Grodno, 1802
3. Do wspomnień o szkole malarskiej Wileńskiej Adama Szemesza, przez Wincentego Smokowskiego. – S. 189
4. LCVIA. – F. 1135. – AP. 19. – B. 2. – P. 809–811
5. *Karol Podczaszyński.* Początki architektury dla użytku młodzi akademickiej. Wilno, 1828–1829. Część 1, 2
6. *Karol Podczaszyński.* Nomenklatura architektonyczna czyli słownik powodowany cieśliczych wyrazów. Warszawa, 1855. VUB RS. – F. 2. – B. KC 320. – P. 103–110
7. *Podczaszyński K.* Uwagi nad trybem właściwym wykładania architektury po szkołach głównych // Dziennik Wileński. – 1822. – T. 1. – S. 114– 128; Apic K. Podčašinskio skaitytą kursą taip pat žiūr.: MAB RS. – F 151–510
8. *Tatarkiewicz Wł., Kaczmarzyk D.* Klasycyzm i romantyzm w rzeźbie polskiej. – S. 41
9. *A. Maczuski.* O przyjazniach i przyjaciołach. Wilno, 1817
10. *Jelski K.* O związku architektury, skulptury i malarstwa przez... magistra artium pełniącego obowiązki profesora skulptury w Uniwersytecie Wileńskim. Wilno, 1822
11. Pierwsze wystawienie dzieł sztuk pięknych w cesarskim uniwersytecie Wileńskim // Dziennik wileński. – 1820. – T. 2. – Nr. 3. – S. 360–368; Uwagi nad artykułem... // Tygodnik Wileński. – 1820. – T. X. – Nr. 170. – S. 147–155; Nr. 171. – S. 174–183; Zastanowie się nad uwagami w Tygodniku Wileńskim N. 170 I 171 // Tygodnik Wileński. – 1820. – T. X. – Nr. 173. – S. 233– 242; *Szemesz A.* Wspomnienie o Szkole malarskiej Wileńskiej // Athenaeum. – 1844. – T. VI. – S. 216–217, 228; *Smokowski W.* Do wspomnień... // Athenaeum. – 1847. – T. I. – S. 152–203
12. *Czarnowski M.* Krótki rys postrzeżeń nad robotami sztuk pięknych // Dziennik Wileński. – 1822. – T. III. – Nr. 9. – S. 104–113
13. *Jurkštas J.* Vilniaus XIX amžiaus perspektyviniai planai ir jų įgyvendinimas. – P. 48
14. Ten pat. – P. 49
15. *Janavičius B.* Trumpa Kauno miesto išplanavimo ir architektūros vystymosi iki tarybų valdžios įsteigimo Lietuvoje apžvalga. – P. 129–141
16. Aptariamuoju laikotarpiu iš viso buvo sudaryti 4 miesto vystymosi planai. Be minėtojo – 1774 m. planas (Maskvos CVIA, B. 22045), 1794 m. (Maskvos CVIA, B. 22047) ir 1821 m. (Lietuvos CVIA, F. 61. – B. 1726)
17. M. Januševičius, „Kūdikėlio Jėzaus vaikų namai". 1840. Akv., LNM.
18. Penki M. Knakfuso pavyzdiniai projektai saugomi Varšuvos universiteto bibliotekoje
19. M. Januševičiaus akvarelė „Verkių rūmai", 1836, VUB; Nežin. dailininkas „Verkių rūmai", LDM; V. Dmachausko „Verkių rūmai iš Neries pusės". 1840, LDM; kiti
20. *Vorobjovas M.* Verkiai. – P. 4. M. Vorobjovas cituoja ištraukas iš belgų kunigaikščio Karolio Juozapo de Ligne prisiminimų, kuriuose minimos trys šventyklėlės
21. *Tatarkiewicz W.* Dwa klasycyzmy, wileński i warszawski. – S. 27
22. Lietuvos architektūros istorija. T. 2. – P. 310, 493
23. *Levandauskas V.* Architektas Karolis Podčašinskis. – P. 73–75
24. *Drėma V.* Dingęs Vilnius. – P. 181
25. F. Rimgaila laikraštyje „Gazeta Warszawska" (1858. – Nr. 236, 239, 240) kritikavo mokytojo veikalą „Nomenklatura architektoniczna", išėjusį 1855 m. Žinoma ir K. Podčašinskio replika F. Rimgailai. Ji išspausdinta nebuvo, šiuo metu saugoma Lenkijos meno instituto archyve
26. *Jundzill S. B.* O przymiotach potrzebnych w sztuce ogrodniczej. Wilno, 1809; *Józef Strumillo.* Ogrody

północne czyli zbiór wiadomości o rozmnażaniu drzew owocowych i roślin ozdobnych... Wilno, 1820

27. *K. Jasėnas.* Visuotinė meno istorija. Architektūra. – P. 412
28. *Čerbulėnas K.* Romantizmo architektūra Lietuvoje. – P. 122, 126–127
29. Gawędy o literaturze i sztuce przez J. I. Kraszewskiego. – S. 209
30. „Vestigia delle Terme di Tito e loro interne pitture". 35 kopijas nupiešė pats vienas P. Smuglevičius, 20 – su architektu V. Brena (Brenna Vincenzo, 1745–1830)
31. Žr.: *Яструн М.* Мицкевич. - С. 122
32. *Andrzejowski A.* Ramoty starego Detiuka o Wołyniu. – T. 2. – S. 15
33. Leono Sapiegos portreto vieta nežinoma. Nuotrauka publikuojama kn.: *Дробов Л. Н.* Живопись Белоруссии XIX - начала XX в. - С. 30
34. St. Moravskio portretas dingęs. Reprodukuotas kn.: *Morawski St.* W Peterburku. Įklija knygos pradžioje.
35. H. Grocholskio portretas minimas kaip grafų Grocholskių nuosavybė. Reprodukuotas ten pat, St. Moravskio knygoje. – P. 128
36. Gasparo Žalvietos portretas dingęs. Minimas kn.: *Rastawiecki E.* Słownik malarzów polskich. – T. 2. – S. 72
37. Darbus mini A. Andrzejovskis, aprašydamas J. Oleškevičiaus dirbtuvę. Ten pat pridedama pastaba: „... bet Oleškevičius į juos (peizažus) vargiai žvilgterėdavo (...), nes peizažo meną laikė žemiausia tapybos meno pakopa.": *Andrzejowski A.* Ramoty... – T. 2. – S. 32
38. P. Smuglevičiaus portretas minimas kn.: *Salski J.* Sztuka i kultura polska na Litwie i Rusi. – S. 29; Kiti du – *Ryszkiewicz A.* Gaspar Borowski // Słownik artystów polskich. – T. 1. – S. 215
39. Zastanowienie się nad uwagami... – S. 222
40. Paveikslų vieta nežinoma. Minimi kn.: *Mycielski J.* Sto lat dziejów malarstwa w Polsce. – S. 164, kitur
41. Paveikslas dingęs. Minimas.: *Kondratowicz Daniel* // Słownik artystów polskich. – T. 4. – S. 80
42. Portretų vieta nežinoma. M. Micielskio atvaizdas minimas kaip jo anūkų nuosavybė.: *Mycielski J.* Sto lat dziejów malarstwa w Polsce. – S. 164
43. *Drėma V.* Pranciškus Smuglevičius. – P. 216
44. Paveikslas dingęs. Minimas: *Smokowski W.* Jan Rustem. – S. 117
45. Ten pat. – P. 132. Šiuo metu paveikslo vieta nežinoma
46. Ten pat. – P. 131. Paveikslas dingęs
47. *Szemesz A.* Wspomnienia o Szkole malarskiej wileńskiej. – S. 215
48. Paveikslas dingęs. Minimas: *Rastawiecki E.* Słownik malarzów polskich. – T. 2. – S. 149
49. *Smokowski W.* Jan Rustem. – S. 109
50. Dziennik Wileński. – 1820. – T. 2. – S. 366
51. *Szemesz A.* Wspomnienia o Szkole... – S. 214
52. *Puzynina z Günterów G.* W Wilnie i w dworach litewskich. – S. 44
53. *Smokowski W.* Jan Rustem. – S. 130–131
54. Pijaus Tiškevičiaus portretas buvo Meno bičiulių draugijos Vilniuje nuosavybė. Dabar dingęs. Nuotrauka publikuojama kn.: *Zahorska St.* Dzieje malarstwa polskiego. – T. 1. – S. 51
55. Rapolo Slizienio portretas buvo Slizienių šeimos nuosavybė. Dabar dingęs. Publikuojamas: *Sokołowski A.* Dzieje porozbiorowe... – T. 2. – Cz. 1. – S. 236
56. Stanislovo Šumskio portreto vieta nežinoma. Reprodukuotas: Południe. – 1921. – Nr. 1. – S. 15
57. K. Bachmatavičiaus litografuoti piešiniai yra šešiuose lapuose. Jie sudaro aplanką: „Souvenir pittaresque des petits ouvrages de J. Rustem. Recueillis et litographies par son eleve reconnoissant C. Bachmatowicz a Vilna. Lit. Oziębłowski." Ant vieno lapo užrašas – „Lit. Kliukowskiego". 1837 m.
58. Pirmojo puslapio pirmosios kortos skyde įrašas: „Cartes barbouillies par Rustem a Vilna." Žodis „barbouillies" rodo nerimtą dailininko požiūrį į šį darbą. Kortos atspaustos septyniuose lapuose. Vienos kortos dydis 9x6 cm. Trečio lapo ketvirtojoje kortoje įrašas: „80, Cartes de Fantaisie. Dess. par J. Rustem, grav. par G. Kisling (1898)". Ketvirtajame puslapyje, virš J. Rustemo autoportreto, įrašyta: „Album de Wilno nr. 37"
59. Istoriniai J. Damelio paveikslai išvardinti kn.: *Rastawiecki E.* Słownik... – T. 1. – 130–133
60. E. Rastaveckis ir A. Šemešys mini „Algirdo krikštą" buvus A. Ratinskio nuosavybe
61. Rašoma, kad „Kryžiuočių magistro mirtis..." yra Lvovo Ossolineum bibliotekos nuosavybė: *Lorentz S.* Materiały do życiorysu i twórczości Jana Damela. – S. 312
62. *Szemesz A.* Wspomnienia o Damelu. – S. 182
63. Ten pat. – P. 182 – 184; *Rastawiecki E.* Słownik... – S. 131
64. Do wspomnienia o szkole... – S. 162–163
65. *Smokowski W.* Walenty Wańkowicz. – S. 139
66. A. Puškino portretą aprašo St. Moravskis: *Morawski St.* W Peterburku. – S. 9 – 10
67. M. Šimanovskos portretas dingęs. Paskutinį kartą minimas kaip A. Mickevičiaus muziejaus Paryžiuje nuosavybė. Kn.: Malarz sprawy Walenty Wańkowicz. – S. 458
68. Minimi kaip Vaclovo Vankavičiaus nuosavybė. Kn.: *Salski J.* Sztuka polska... – S. – 28
69. Vieta nežinoma. Kn.: *Rastawiecki E.* Słownik... – T. 3. – S. 31
70. *Smokowski W.* Walenty Wańkowicz. – S. 153
71. *Świerzewski S.* Przyjaciel Kraszewskiego W. Smokowski. – S. 303
72. Apie kompoziciją „Priamas prašo Achilą...", eksponuotą 1824 m. PDA parodoje, rašoma: *Kraszewski I.* Wincenty Smokowski. – S. 188; „Журнал изящных искусств. - 1825. - 4. 2. - No1. - С. 62
73. Smakausko mintys apie paveikslą išdėstytos laiške I. Kraševskiui (originalas saugomas Jogailos bibliotekoje Varšuvoje)

74. „Tebiečių vado Epaminondo mirtis" eksponuota 1827 m. PDA parodoje. Apie paveikslą spausdinti atsiliepimai (žurnaluose „Отечественные записки", „Северная пчела") cituojami str.: *Mytarewa K.* O wzajemnych kontaktach... – P. 259 – 260
75. Minimi ir apibūdinami str.: *Kraszewski J. I.* Wincenty Smokowski. – S. 188, kitur
76. „Europietis keliaujantis po Egiptą", eksponuotas 1827 m. PDA parodoje. Apie tai rašyta žurnale „Северная пчела". *Mytarewa K.* O wzajemnych kontaktach... – S. 266
77. Paveikslai dingę. Visi eksponuoti PDA parodose: „Kunigaikščio Paškevičiaus į nelaisvę paimtų vergų paradas" – 1852 m., „Žečpospolitos seimas Radome" 1860 m., „Jogaila prašo karalienės Jadvygos rankos" ir „Jogailos priėmimas po pergalės prieš kryžiuočius" – 1862 m.
78. V. Smakausko autoportretas Mielagėnų bažnyčioje. LDM yra keliasdešimt autoportretinių etiudų
79. *Uziembla L.* Kartka z dziejów sztuki u nas. – MAB RS. – F 151–51. – P. 2; F 151–92. – P. 1
80. Rašoma, kad paveikslas sukurtas Minske po 1846 m.: *Дробов Л. Н.* Живопись Белоруссии XIX – начала XX в. – С. 70
81. *Puzynina G.* W Wilnie... – S. 52–53. Knygoje minimi Makovskio, Peškos, Sniadeckio, Rustemo portretai ir juos lydintys prierašai, kaip kad „Ota pan Rustem, co maluje z gustem", „Ota pan Frank, co lubi krank, krank" ir pan.
82. *Szemesz A.* Wspomnienia... – S. 217–218
83. Autoportretas ir Kotrynos Vojciechovičiūtės-Slendzinskienės portretas publikuojami leidinyje: Ludomir Slendziński. – W-wa, 1977. – S. 236, 238
84. „Žydai kontrabandininkai„ 1942 m. pavogti iš Mielžinskių galerijos Poznanėje
85. Paveikslą „Rusiškas ekstra paštas" mini J. K. Vilčinskis: *Wilczyński J. K.* Juljan Karczewski. Wspomnienie. – S. 119
86. Paveikslas dingęs. 1929 m. buvo parduodamas Paryžiaus aukcione
87. „Jojantys turkai" buvo privačiuose Chreptavičių rinkiniuose Ščorsuose. Dabar paveikslo vieta nežinoma
88. „Šv. Povilo bažnyčios Romoje vidus" buvo privačiuose Potockių rinkiniuose Krokuvoje. Dabar dingęs
89. Wspomnienia o Szkole malarskiej wileńskiej... – S. 224–225
90. Dauguma darbų pateko į privačias kolekcijas, keliolika turėjo J. I. Kraševskis. Kiti žinomi iš litografijų
91. Zastanowienie się nad uwagami... – S. 241; *Smokowski W.* O malarstwie w Polsce. – S. 141
92. Paveikslų vieta nežinoma. Minimi kaip Vandalino Puslovskio nuosavybė Str.: *Kraszewski J. I.* Pejzaž. Michał Kulesza. – S. 280
93. Vieta nežinoma. Minimas: *Syrokomla Wł.* Vincenty Dmochowski. – S. 144
94. Ten pat. – P. 144
95. KNM yra aliejumi tapyti peizažai „Pilies griuvėsiai Trakų ežere" (1858), „Trakų pilies griuvėsiai", „Trakų pilies bokštas ir statiniai"
96. Šis ir kiti peizažai, kurių vieta nenurodyta, minimi V. Sirokomlės darbe, kitoje literatūroje
97. Prancūzų dailininkai peizažistai XIX a. 4–7 dešimtmečiuose vystę plenerinę tapybą. Iš natūros tapė gamtovaizdžius Barbizono kaimo apylinkėse. Jų kūrybinė veikla padarė didelį įtaką Europos peizažo raidai
98. Ypač plačiai buvo komentuojama „Paskutinė komunija" Žiūr.: Pamiętnik sztuk pięknych. – 1854. – Cz. 3. – S. – 17; Tygodnik Petersburgski. – 1854. – Nr. 88. – S. 657–658; Nr. 92. – S. 686–687; Nr. 96. – S. 717–720, kitur. Visuomenės susidomėjimas paveikslu paskatino T. Goreckį nutapyti kelias jo replikas
99. „Jaunos mergaitės išpažintis" 1845 m. buvo apdovanotas auksiniu medaliu „Už ekspresiją"
100. Privati nuosavybė. A. Mickevičiaus portretas reprodukuotas kn.: *Dobrowolski T.* Nowoczesne malarstwo polskie. – T. 1. – S. 360
101. Nurodoma, kad visi portretai sukurti prieš 1850 m.: *Derwojed J.* Gorecki Tadeusz // Słownik artystów polskich. – T. 2. – S. 405
102. Paveikslas detaliai aprašomas str.: Napoleon Illakowicz // Kuryer Wileński. – 1862. – Nr. 29. – S. 232. Nurodoma, kad jis yra Lvove, privačioje Emilijos Losiovos kolekcijoje
103. Portretų vieta nežinoma. Minimi str.: *Laskarys J.* Wspomnienie z dziedziny sztuk pięknych na Litwie // Teka Wileńska. – 1858. – Nr. 4. – S. 317
104. Portretai dingę. Atskiri Juozapo Sniadeckio ir jo žmonos portretai buvo Kazimiero ir Andriaus Sniadeckių nuosavybė. Žiūr.: *Drėma V, Nowak Z.* Iłłakowicz Napoleon Michał Juliusz // Słownik artystów polskich. – T. 3. – S. 145
105. Ten pat. Minimi 4 portretai: Grafienės Kazimieros Pliaterienės de Raes, Pliaterytės, Stepono Pliaterio, Pranciškaus Pliaterio
106. Ten pat. – S. 232
107. M. Giunterytės portretas, buvęs Pžezdzeckių rinkiniuose, žuvo Antrojo pasaulinio karo metais
108. Pradiniame gyvavimo etape (iki 1756 m.) tai buvo uždaras namų teatras. Uršulės Radvilienės rašytas dramas vaidino jos vaikai ir dvariškiai
109. *Kołaczkowski J.* Wiadomości, tyczące się przemysłu i sztuki w dawnej Polsce. – S. 146
110. *Andrzejowski A.* Ramoty starego Detiuka o Wołyniu. – S. – 176–177
111. Teatre turbūt galiojo ta pati spalvų simbolika, kaip ir tapyboje. Muzikinės dramos „Klotilda" recenzentas piktinasi herojaus apranga: „K. be kita ko vilkėjo baltais drabužiais, o tai tironams nebūdinga". Žiūr.: Teatr Wileński // Kuryer Litewski. – 1811. – Nr. 3. – S. 1
112. *Frank J.* Pamiętniki. – T. 2. – S. 51
113. *Rulikowski M.* Teatr polski na Litwie. – S. 13
114. *Kothubaj E.* Galerja Neswieżska portretów Radziwillowskich. – Wilno, 1857. – S. 505
115. *Rulikowski M.* Teatr polski na Litwie. – S. 28

116. Listy Joachima Lelewela. List XIII. – Poznań, 1878. – T. 1. – S. 24
117. „Lietuvių tautos teatro" projektas. Detaliai išdėstytas kn.: *Frank J.* Pamiętniki. – T. 2. – S. 134–136
118. Teatr Wileński // Kuryer Litewski. – 1811. – Nr. 1. – S. 8
119. Niektórze myśli o teatrze wileńskim // Tygodnik Wileński. – 1816. – T. 1. – Nr. 5. – S. 75
120. *O. J.* Teatr Wileński. Tragedya Nadyr // Tygodnik Wileński. – 1816. – T. 1. – Nr. 26. – S. 428
121. *Miller A.* Teatr i muzyka na Litwie. – S. 208
122. J. Rustemo teatrinė veikla išsamiai atpasakota jo paties laiškuose, 1832–1833 m. rašytuose Feliksui Veisui. Žiūr.: MAB R S. – F 139–3915. – P. 9, 15, 17, 23, 27, 29, 31–32, 34, 45–46, 48–51, 55
123. *Miller A.* Teatr i muzyka na Litwie. – S. 195
124. Rašoma, kad Krušinskis nutapė dekoracijas Dž. Rossini operai „Italė Alžyre" (1853 m.), G. Donizetti operai „Lukrecija". Žiūr.: *Drėma V.* Kruszyński // Słownik artystów polskich. – T. 4. – S. 238
125. *Syrokomla Wł.* Wincenty Dmochowski. – S. 144
126. Teatr Wileński // Kuryer Wileński. – 1861. – Nr. 37. – S. 372
127. *Römer A.* Pamiętniki. – S. 6 (Styczeń, 19); S. 49 (Luty, 16)
128. *Drėma V.* Jotcyko Jan // Słownik artystów polskich. – T. 3. – S. 298
129. *Czarnowski M.* Krótki rys postrzeżeń nad robotami sztuk... – S. 113
130. V. Levandauskas spėja, kad šios skulptūros galėjo būti sukurtos pagal J. Durand'o pavyzdinių brėžinių albumą (1819 m.). Žiūr.: *Levandauskas V.* Architektas Karolis Podčašinskis. – P. 57
131. *Levandauskas V., Levandauskienė R.* Kauno rotušės aikštė. – P. 28
132. *Römer A.* Z dziejów wileńskiej szkoły sztuk pięknych. – S. 15–16
133. A. Römerio dienoraštis. – MAB RS. – F 29–576. – P. 83 (1857 m. kovo 7 d.)
134. J. Stroinovskio, M. Počobuto, J. Niškovskio, J. Briotės ir A. Bielkevičiaus biustų nuotraukos publikuojamos kn.: Profesorowie uniwersytetu i Akademji medyko-chirurgicznej w Wilnie. – Wilno...; dar 5 biustai matomi P. Smuglevičiaus salės nuotraukoje, darytoje 1929 m. Žiūr.: MAB RS. – F 12–749
135. Profesorowie uniwersytetu... – Pav. 25 (13 kartonas)
136. Ten pat. – Pav. 24 (12 kartonas)
137. *Baliński M.* Opisanie statystyczne miasta Wilna. – S. 99
138. V. Levandauskas rašo, kad skulptūros sukurtos 1834 m. ir kad centrinė figūra buvo Kristaus Nazariečio. Žiūr.: *Levandauskas V.* Architektas Karolis Podčašinskis. – P. 44
139. Minimi: *Drėma V.* Jelski Kazimierz // Słownik artystów polskich. – T. 3. – S. 280
140. *Drėma V.* Jelski Kazimierz. – S. 280
141. Barcljefų vieta nežinoma. Žiūr.: Московский Публичный и Румяновскій музей. Каталогъ отделения древностей. Колекция Виленскаго музея. М.. – 1906. С. 121. – Но 2913, 2914. Barcljefas „Vilniaus universiteto patvirtinimas 1803 m." aprašomas A. Remerio dailininkų kartotekoje: CVIA. – F 1135. – Ap. 18. – B. – 9;1. – P. 134–135
142. Vieta nežinoma. Minimi: *Drėma V.* Jelski Kazimierz. – S. 280
143. *Kairiūkštytė-Jacinienė H.* Pažaislio vienuolynas. – Kaunas, 1930. – P. 8
144. *Proszyńska Z.* Ceyzik Ignacy Julian // Słownik artystów polskich. – T. 1. – S. 307
145. Ten pat. – S. 307
146. Minimas: *Bieliński J.* Uniwersytet Wileński. –T. 2. – S. 764; ten pat minimi kitų artimųjų portretai medaliuose ir statulėlės (P. 765)
147. *Drėma V.* Lietuvių nacionalinės skulptūros pradininkas // Švyturys. – 1957. – Nr. 22. – P. 18
148. *Proszyńska Z.* Dmochowski Henryk // Słownik artystow polskich. – T. 2. – S. 59
149. Ten pat. – S. 60
150. Abu žinomi tik iš nuotraukų. Žiūr.: Litwa i Rus. – 1912. – T. 3. – Z. 1. – S. 56
151. *Proszyńska Z.* Dmochowski Henryk. – S. 60
152. Fotografijos publikuojamos leidinyje: Rzeźby Heleny Skirmuntowej. – Lapai 5, 6
153. 7-ame šio amžiaus dešimtmetyje skulptūros nuimtos, kadangi jų būklė buvo labai bloga. Šiuo metu nišose stovi gipsinės originalų atliejos
154. *Melbechowska-Luty A.* Kozłowski Józef // Słownik artystów polskich. – T. 4. – S. 227
155. Pinxit, delineavit, invenit, faciebat, sculpsit, indicit (lot.)
156. *Niemcewicz Julian Ursyn.* Dzieje panowania Zygmunta III... Warszawa, 1819. – T. 1–3
157. MAB RS. – LIET. 2. 3. 9. 5. – INV. 5937; formatas 16,5x22,5
158. Visas 80 nespalvotų kortų komplektas saugomas VNM
159. *Bojani Ludovici Henrici.* Anatome Testudinis Europaeae. Wilno, 1821
160. NAUJAS MOKSLAS SKAYTIMA diel MAŽŪ WAYKŪ ŽEMAYCZIU yr LIETUVOS su 51 pawcykslays... WILNIUJE, 1824
161. S. Čartoriskio autoryste abejoja I. Korsakaitė. Žiūr.: *Korsakaitė I.* Kajetono Nezabitausko Elementoriaus (1824) iliustracijos to meto kultūros kontekste // Nuo gotikos iki romantizmo. – P. 189
162. Privačiame pokalbyje su T. Adomoniu Edmundas Laucevičius sakė matęs pavienius spalvotus elementoriaus piešinius. Kur juos matė – T. Adomonio užrašuose nenurodoma
163. *Czerski St.* Widok dawnego Wilna z krótkiem obiasnieniem. – Wilno, 1822
164. Čerskis Stanislovas // Lietuviškoji enciklopedija. – Kaunas, 1937. – T. 5. – P. 1120–1121
165. Opis Źmudzkiey Dyecezyi (z trzema mapkami) przez

kanonik Katedralnego Stanisława Czerskiego... Wilno, 1830

166. V. Drėma rašo, kad VU litografija buvo įsteigta 1819 m. Žiūr.: *Drėma V.* Dingęs Vilnius. – P. 42

167. *Józef Strumillo.* Ogrode północne czyli zbiór wiadomości... – Wilno, 1823

168. Jonas isz Swisloczes krominińkas wędrawois... par Jozapa Rupeyka. Wilniuje, 1823 metuose

169. *Maciej Przybylski.* Początki rysunków malarskich. Wilno, 1830

170. *Teodor Narbut.* Dzieje starożytne narodu litewskiego. Wilno, 1835–1841. T. 1–9

171. *Józef Ignacy Kraszewski.* Wilno od początków jego do roku 1750. Wilno, 1840–1842. – T. 1–4

172. Obrazy z życia i podrórze Józefa Ignaciego Kraszewskiego. Wilno, 1842. – T. 1–2

173. *Eustachy Tyszkiewicz.* Listy o Szwecji. Wilno, 1846. – T. 1–2

174. Przypomnienie Wilna. Litografowane przez K. Bachmatowicza. Wilno, 1837

175. Orłosiady. Zbior Rysunkow A. Orłowskiego Litografowany przez K. Bachmatowicza. Wilno, 1836

176. Atłas rycin z historyi Wilna. Litografowane przez J. Ozięblowskiego. Wilno...

177. ALBUM WILEŃSKIE czyli zbiór Rycin, Litografji i Chromolitografji, poswięcony wyłącznie przedmiotom krajowym, i wykonany ze szczególnem staraniem przez najznakomitszych Mistrzow w Paryżu

178. Pan Eugeniusz. Szkice obyczajowe. Skreślił, tekstem objasnił Artur Bartels. – Paris, 1858, – (Album de Wilna. – Serija 6. – Nr. 4); Pan Atanazy Skorupa człowiek postępowy. Szkici obyczajowe. Skreślił i tekstem objasnił Artur Bartels. – Paris, 1858. – (Album de Wilna. – Serija 6. – Nr. 5)

179. Wspomnienia Wołynia, Polesia i Litwy przez J. I. Kraszewskiego – T. 1–2. – Wilno (Album de Wilna. – ?. – ?)

180. ALBUM KIJOWSKIE poswięcone wyłacznie starożytnościom i pamiątkom Kijowa, Ukrainy, Podola i Wołynia...

181. Pomniki rytownictwa krajowego. Wilno, 1858

182. Dalį raižinių plokščių leidėjas padovanojo Meno ir pracities paminklų draugijai Varšuvoje. Šiandien jos saugomos VNM

183. Konrad Wallenrod. Powieśc historyczna z dziejów litewskich i pruskich przez Adama Mickiewicza. Petersburg, 1828

184. *Michał Baliński* i *Tymoteusz Lipiński.* Starożytna Polska pod względem historycznym, geograficznym i statystycznym opisana. Warszawa, 1843. – T. 1–3

185. *Józef Ignacy Kraszewski.* Witolorauda. Piesń z podań Litwy. Z 50 drzeworytami W. Smokowskiego i muzyka St. Moniuszki. Wilno, 1846

186. *Adam Mickiewicz.* Konrad Wallenrod et Grajina. Edition illustree par Jean Tysiewicz. Paris, 1851

187. Dalis piešinių nėra originalūs, juos V. Neveravičius piešė pagal kitų dailininkų kūrinius

188. Paspalvinto leidinio egzempliorius yra MAB RS. Spalvinta ranka, akvarele – daugiausia inicialų raidės

189. Pabaigos žodyje V. Neveravičius pasakoja, kaip sunkiai sekėsi atkurti senosios Lietuvos vaizdus. Atsikerta nežinomiems kritikams: „Dažnai man metamas prickaištas, kad mažai tame lenkiško tautiškumo, būtų pagrįstas, jei ne pačios apysakos: tai lietuviški veikalai, ir kalbama juose apie tuos laikus, kai Lenkija su lietuvių tauta nepalaikė draugiškų santykių". – P. 268

190. Drugi ciąg przypomnień. Litografowane przez K. Bachmatowicza. Wilno, 1837

191. Souvenir de Dobrowlany. 1835. Odbito w Wilnie u Ozięblowskiego

192. *Bieliński J.* Uniwersytet Wileński. – T. 2. – S. 743

193. *Puzynina G.* W Wilnie i w dworach litewskich. – S. 107

194. MAB R S. – F 151. – 1133, 1134

195. *Drėma V.* Dingęs Vilnius. – P. 44

196. 1928 m. Vilniaus gubernijos pramonės aprašymas // Lietuvos TSR istorijos šaltiniai. – T. 1. – P. 392

197. *B. Kuževskis.* Šulinys Katedros aikštėje. 1920. Piešinys. LNM. – Inv. nr. T. – 78

198. *Sienicki S.* Meble kolbuszowskie. – W-wa, 1936. – S. 28, 39

199. *Baliński M.* Opisanie statystyczne miasta Wilna. – W., 1835. – S. 114–115, 120

200. Ten pat. – S. 114–115, 119

201. *Меркис В.* Развитие промышленности и формирование пролетариата Литвы в XIXв. – С. 60

202. Būta konkrečių nuorodų, kokias uniformas turi vilkėti Vilniaus universiteto dėstytojai ir studentai. Taisyklėse sakoma: „Durtinis iš tamsiai mėlynos gelumbės stačia apykakle ir žydros spalvos atvartais; pamušalas tos pačios spalvos; liemenė ir apatinis drabužis baltos gelumbės; sagos paauksuotos, lygios. Siuvinėjimas auksu pagal pridėtą piešinį privalomas rektoriui, profesoriams, universiteto garbės nariams ir gimnazijų direktoriams – ant apykaklių, atvartų, kišenių; adjunktams ir sekretoriams – ant apykaklių ir atvartų..." Žiūr.: Сборник постановлений по Министерству Народного просвещения. Штаты и приложения. 1802–1825. – СПО, 1875. – Т. 1. – С. 19

LITERATŪRA

Abramauskas S. Mūsų klasicizmo architektūros kūrėjas // Kultūros barai. – 1978. – Nr. 9. – P. 58–62

Abramowicz L. Cztery wieki drukarstwa w Wilnie. – Wilno, 1925

Adomonis T. Dailė ir architektūra Vilniaus universitete // Kultūros barai. – 1978. – Nr. 10. – P. 63–67

Adomonis T. Dailės mokymas senajame Vilniaus universitete // Menotyra. – 1979. – Nr. 8. – P. 44–58

Adomonis T. Jonas Kristupas Damelis // Menotyra. – 1981. – T. 10. – P. 103–111

Adomonis T. Lietuvos pažangioji dailė 1831–1863 metais // Istorija. LTSR aukštųjų mokyklų mokslo darbai. – 1963. – T. 4. – P. 63–87

Adomonis T. Lietuvos TSR valstybinis dailės institutas. – Vilnius., 1960

Adomonis T. Pedagoginė ir kūrybinė Kazimiero Jelskio veikla // Dailėtyra. – V., 1981. – Kn. 1. – P. 165–188

Adomonis T. Prisimenant Tadą Goreckį // Kultūros barai. – 1975. – Nr. 5. – P. 65–66

Adomonis T. Vilniaus universiteto dailės katedros ir Vilniaus meno mokykla // Kultūros barai. – 1983. – Nr. 4. – P. 66–67

Aleksandravičius E. Albertas Žametas // Kultūros barai. – 1984. – Nr. 6. – P. 64–65

Aleksandravičius E. Edvardas Remeris // Kultūros barai. – 1985. – Nr. 3. – P. 62–64

Aleksandravičius E. Mykolas Kulieša – Vilniaus meno mokyklos tradicijų puoselėtojas // Kultūros barai. – 1988. – Nr. 3. – P. 60–64

Aleksandravičius E. Tadas Goreckis // Kultūros barai. – 1984. – Nr. 5. – P. 64–65

Aleksandravičius E. Viešos paveikslų galerijos Vilniuje sumanymas XIX a. // Kultūros barai. – 1991. – Nr. 10. – P. 67–69

Aleksandravičius E. Viešos paveikslų galerijos Vilniuje sumanymas. 2. Liudviko Petkevičiaus kolekcija // Kultūros barai. – 1991. – Nr. 11. – P. 69–70

Alexander Władysław Strauss // Tygodnik illustrowany. – 1897. – Nr. 6. – S. 107

Aleksandrowiczowa M. Dzieje teatru wileńskiego. – W., 1938

Aleksandrowiczowa M. Ratusz Wileński dawniej i dziś // Kurjer. – 1936. – 12. – 24. – S. 5–6

Andrzejowski A. Ramoty starego Detiuka o Wołyniu. T. 1–4. – W., 1861.

Antoniewicz J. B. Katalog wystawy sztuki polskiej od roku 1764 do 1886. – Lwów, 1894

Arcimowicz W. Mundury i broń studentów uniwersytetu wileńskiego // Alma Mater Vilnensis. – 1932. – Z. 10. – S. 76–77

Artykuły literackie, krytyczne, artystyczne M. Grabowskiego. – W-wa, 1849

XVIII–XIX a. I p. Baldai / Katalogas. Sudarė O. Mažeikienė

Bachowski W., Treter M. Wystawa miniatur i sylwetek we Lwówie 1912. – Lwów, 19.

Bakaitė S. Pirmasis profesionalus teatras Vilniuje // Kultūros barai. – 1983. – Nr. 6. – P. 61–63

Bakutytė V. Romantizmo gairės Vilniaus teatriniame gyvenime (1816–1831) // Teatras. V., 1990. – T. 6. – P. 69–73

Baliński M. Henryk Dmochowski // Tygodnik illustrowany. – 1861. – Polr. I. – S. 189

Baliński M. Historia miasta Wilna. – W., 1836. – T. 1–2

Baliński M. Opisanie statystyczne miasta Wilna. – W., 1835

Baliński M. Wawrzyniec Gucewicz // Tygodnik illustrowany. – 1864. – T. IX. – No 229. – S. 57–58

Banach A. Polska książka ilustrowana 1800–1900. – Krakow, 1959

Baršauskas J. Kai kurie kompleksų susidarymo bei vystymosi dėsningumai Lietuvos TSR architektūroje // Statyba ir architektūra. – V., 1963. –T. 3. – Nr. 3. – P. 153–213

Bartnicka K. Polskie szkolnictwo artystyczne na przełomie XVIII i XIX wieku (1764–1831). – Wrocław, 1971

Batowski Z. Rzeźby artystów Stanisława Augusta. – W-wa, 1922

Bernasikowa M. Polskie pasy kontuszowe. – W-wa, 1986

Bernotienė S., Mažeikienė O., Tautavičienė B. Lietuvos TSR istorijos-etnografijos muziejus. – V., 1970

Bibliografja czasopism Wileńskich. 1805–1860. – MAB RS. – F 9 – 226–231

Bieliński J. Szkoła sztuk pięknych przy Uniwersytecie Wileńskim. – MAB RS. F 9–959.

Bieliński J. Szkoła Sztuk pięknych przy Uniwersytecie wileńskim. – MAB RS. – BF 958, F – 959

Bieliński J. Uniwersytet Wileński. T. 1–3. – Kraków, 1899–1900

Bienkowski A. Franciszek Smuglewicz // Album biograficzne zasłużonych polaków i polek wieku XIX. T. 1. – W-wa, 1901. – S. 55–57

Birkenmajer E. Kto ma Ceyziki? // Przekrój. – 1968. – Nr. 1200–1201. – S. 20–21

Bobrowski Z. Budyńki użyteczności publicznej w Polsce wieku Oswiecenia // Studia i materiały do teorii i historii architektury i urbanistyki. – W-wa, 1961. – T. 3

Bojanus L. H. Wykład sztuki litograficznej... // Dziennik Wileński. – 1819. – T. 2. – S. 29–41

Bojko S. Myśli sprzed półtora wieku // Projekt. – 1970. – Nr. 1. – S. 49–52

Brensztein M. Biblioteka uniwersytecka w Wilnie do roku 1832. – W., 1925

Brensztein M. Dwa nieznane portrety pędzla Józefa Peszki // Prace i materiały sprawozdawcze Sekcji Historji sztuki. – W., 1935. – T. 2. – Z. 1–4. – S. 220–221

Brensztein M. Plungiany w powiecie telszewskim, ich przeszlosc i terazniejszość // Kurjer Litewski. – 1905. – Nr. 31. – S. 2–3

Brensztein M. Sztycharze wileńscy Perlowie i nieznana fabryka kart do gry w Oranach w XVIII w. – W., 1924

Brensztein M. Towarzystwo przyjaciół nauk w Wilnie. – W., 1937

Brensztein M. Zbiory privatne w gubernii kowieńskiej // Kurjer litewski. – 1906. – Nr. 232–233. – S. 2–3

Brensztein M. Zbiór rycin i nut Uniwersyteckiej Bibljoteki Publicznej. – W., 1931

Buczkowski K. Dawne szkła artystyczne w Polsce. – Kraków, 1958

Budreika E. Architektas Laurynas Stuoka-Gucevičius. – V., 1954

Budreika E. Architektūros dėstymo Vilniuje pradžia ir tolesnė jo raida // Menotyra. – 1979. – T. 8. – P. 59–74

Budreika E. Architektūros profesorius Karolis Podčašinskis // Statyba ir architektūra. – 1960. – Nr. 3. – P. 56–59

Budreika E. Kupoliniai Lauryno Stuokos-Gucevičiaus sprendimai // Lietuvos TSR architektūros klausimai. V., 1964. – T. 2. – P. 245–257

Budreika E. Laurynas Stuoka-Gucevičius // Statyba ir architektūra. – 1983. – Nr. 8. – P. 30

Budreika E. Lietuvos architektai – Peterburgo Dailės akademijos auklėtiniai // Statyba ir architektūra. – 1965. – Nr. 6. – P. 25–26

Budreika E. Lietuvos klasicizmo architektūros kūrėjas Laurynas Stuoka-Gucevičius. – Kaunas, 1965

Budreika E. Martynas Knakfus // Kultūros barai. – 1965. – Nr. 3. – P. 40

Budreika E. Naujai išaiškinti Vilniaus universiteto architektūros profesorių darbai // Valstybinės LTSR architektūros paminklų apsaugos inspekcijos metraštis. – V., 1960. – T. 2. – P. 113–124

Budreika E. Pirmasis ir paskutinis Karolio Pečiūno-Podčašinskio kūriniai // Statyba ir architektūra. – 1982. – Nr. 10. – P. 22–23

Budreika E. Senieji rūmai – meno darbuotojams // Statyba ir architektūra. – 1976. – Nr. 6. – P. 28–32

Budreika E. Verkių rūmai. – V., 1982

Budreika E. Vilniaus reprezentacinių rūmų autorystės klausimu // Valstybinės LTSR architektūros paminklų apsaugos inspekcijos metraštis. – V., 1958. – T. 1. – P. 38–51

Chrościcki J. Pompa funebris. – W-wa, 1974

Chwalewik E. Zbiory polskie. T. 1–2. – W-wa, 1926–1927

Cibulskas V. Bydermejerio stiliaus baldai Lietuvoje // Menotyra. – V., 1987. – Nr. 15. – P. 138–153

Cibulskas V. Vertinga senosios grafikos kolekcija // Kultūros barai. – 1993. – Nr. 7. – P. 63–66

Cybulski R. Środowiska Twórcze a Ruch Wydawniczy na Początku XIX wieku w Wilnie. – W-wa, 1983

Cechanowska Z. Malarz Sprawy Walenty Wańkowicz // Pamiętnik literacki. – W-wa, 1948. – R. 38. – S. 429–475

Ciolek G. Ogrody polskie. – W-wa, 1978

Czarnecki J. Rzut oka na historje książki Wileńskiej. – Kraków, 1932

Czarnocka K. Półtora wieku grafiki polskiej. – W-wa, 1962

Czarnowski M. Krótki rys postrzeżeń nad robotami sztuk pięknych wystawionymi w Cesarskim Wileńskim Uniwersytecie... roku 1822 // Dziennik Wileński. – 1822. – T. III. – No 9. – S. 104–113

Čerbulėnas K. Ansamblis prie Širvenos ežero // Statyba ir architektūra. – 1971. – Nr. 12. – P. 23–25

Čerbulėnas K. Arklių pašto stotys Lietuvoje // Statyba ir architektūra. – 1975. – Nr. 3. – P. 30–32

Čerbulėnas K. Joniškėlio ansamblis // Statyba ir architektūra. – 1973. – Nr. 2. – P. 30–31

Čerbulėnas K. Karolis Gregotovičius // Statyba ir architektūra. – 1985. – Nr. 3. – P. 30–31

Čerbulėnas K. Keliai. Arklių pašto stotys bei kiti pakelių pastatai // Lietuvos TSR architektūros klausimai. – V., 1986. – T. VIII(II). – P. 15–27

Čerbulėnas K. Mažieji mūriniai paminklai // Kultūros barai. – 1968. – Nr. 4. – P. 62–64

Čerbulėnas K. Mikalojus Viclička // Statyba ir architektūra. – 1983. – Nr. 11. – P. 32

Čerbulėnas K. Mykolas Angelas Šulcas // Statyba ir architektūra. – 1983. – Nr. 8. – P. 30

Čerbulėnas K. Mykolo Šulco kūryba // Statyba ir architektūra. – 1970. – Nr. 12. – P. 24–25

Čerbulėnas K. Monumentalieji architekto C. Anikinio darbai // Raudondvaris. – K., 1969. – P. 93–108

Čerbulėnas K. Profesoriaus Martyno Knakfuso kūryba // LTSR architektūros klausimai. – 1981. – T. 7

Čerbulėnas K. Profesoriaus M. Šulco darbai // Lietuvos TSR architektūros klausimai. – V., 1978. – Nr. V(III). – P. 84–100

Čerbulėnas K. Rokiškio sodybos architektūrinis ansamblis // Statyba ir architektūra. – 1977. – Nr. 3. – P. 30–32

Čerbulėnas K. Romantizmo architektūra Lietuvoje // Dailėtyra. – V., 1987. – Kn. 2. – P. 115–134

Čerbulėnas K. Senosios mokyklos ir bendrabučiai provincijoje // Statyba ir architektūra. – 1968. – Nr. 10. – P. 23–24

Čerbulėnas K. Tomas, Bronislovas ir Stanislavas Tyščckai // Statyba ir architektūra. – 1983. – Nr. 10. – P. 30

Čerbulėnas K. Visuomeniniai akmens mūro pastatai // Statyba ir architektūra. – 1983. – Nr. 6. – P. 22–23

Čerbulėnas K. Užvažiuojamųjų namų architektūra // Lietuvos TSR architektūros klausimai. – V., 1966. – T. III. – P. 143–164

Čerbulėnas K. V. Stasovas ir N. Čaginas // Statyba ir architektūra. – 1985. – Nr. 4. – P. 31–32

Dambrauskaitė T. Buvusių universiteto klinikų, chemijos laboratorijos ir medicinos kolegijos pastatai // Architektūros paminklai. T. VIII. – V., 1984. – P. 34–38

Dąbrowski St. Artyści na dworze Antoniego Tyzenhauza // Biuletyń Historii Sztuki. – W-wa, 1933. –Nr. 3. – S. – 134–140

Daugelis O. Albertas Žametas / Iš mūsų muziejų dailės rinkinių // Kultūros barai. – 1983. – Nr. 11. – P. 64

Daugelis O. Karolis Ripinskis / Iš mūsų muziejų dailės rinkinių // Kultūros barai. – 1983. – Nr. 10. – P. 64

Diaulos. Nieco o zapoznawanych rycinach i niektórych pamiątkach naszych // Kurjer Wileński. – 1929. – 21 Czerwca

Dobaczewska W. Dzieje kultury wileńskiej pomiedzy dwoma powstaniami. – W., 1937

Dobrowolski T. Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat. – Wrocław, 1976

Dobrowolski T. Nowoczesne malarstwo Polskie. T. 1. – Wrocław – Kraków, 1957

Dobrowolski T. Polskie malarstwo portretowe. – Kraków, 1948

Dobrowolski T. Rzeźba neoklasyczna i romantyczna w Polsce. – Wrocław, W-wa, Kraków, Gdańsk, 1974

Dobrowolski T. Sztuka polska. – Kraków, 1974

Dom i mieszkanie w Polsce (druga połowa XVII– XIX w.). – Wrocław, W-wa, Kraków, Gdańsk. ZNI Ossolinskich. – 1975

Drėma V. Architekto Augustino Kosakausko kūryba // Lietuvos TSR architektūros klausimai. – V., 1980. – Nr. VI(II). – P. 56–87

Drėma V. Arkikatedros frontono skulptūros // Gimtasis kraštas. – 1989. – Liep. 13–19.

Drėma V. Ar Pusjė buvo tik valdininkas //Statyba ir architektūra. – 1988. – Nr. 1. – P. 22–23

Drėma V. Augustinas Kosakauskas // Statyba ir architektūra. – 1984. – Nr. 1. – P. 31

Drėma V. Dailė Vilniaus universitete // Literatūra ir menas. – 1969. – Birž. 14

Drėma V. Dailės katedros senajame Vilniaus universitete // Jaunimo gretos. – 1961. – Nr. 1. – P. 14–15

Drėma V. Dailininkas novatorius (K. Ruseckas) // Literatūra ir menas. – 1955. – Rugpj. 20

Drėma V. Dingęs Vilnius. – V., 1991

Drėma V. Estetinės minties raida Lietuvoje 1770–1832 m. // Problemos. – 1977. – Nr. 2(20). – P. 68–100; 1980. – Nr. 1(23). – P. 94–115

Drėma V. Gucevičius ir barokas // Kultūros barai. – 1989. – Nr. 2. – P. 53–55

Drėma V. J. Rustemo realizmas // Literatūra ir menas. – 1955. – Liep. 2. – P. 4

Drėma V. Kada minėsime Karolio Ripinskio jubiliejų? // Gimtasis kraštas. – 1968. – Saus. 25. – P. 2–3

Drėma V. Kanutas Ruseckas / Katalogas. – V., 1961

Drėma V. Kazimieras Jelskis // Kultūros barai. – 1982. – Nr. 12. – P. 56–60

Drėma V. Knyga apie architekto Stuokos-Gucevičiaus kūrybą // Pergalė. – 1955. – Nr. 3. – P. 113–119

Drėma V. Lietuvių nacionalinės skulptūros pradininkas // Švyturys. – 1957. – Nr. 22. – P. 18–19

Drėma V. Materiały do działalności architekta Marcina Knakfusa // Biuletyń Historii Sztuki. – 1964. – Nr. 3. – S. 197–207

Drėma V. Materiały do historii sztuki Wielkiego Księstwa Litewskiego // Biuletyń Historii Sztuki. – W-wa, 1977. – Nr. – S. 220–228

Drėma V. Nauji duomenys apie L. Gucevičiaus kūrinius // Mokslas ir gyvenimas. – 1985. – Nr. 12. – P. 2–23

Drėma V. Pranciškus Smuglevičius. – V., 1973

Drėma V. Nieznane materiały do działalności Wawrzyńca Gucewicza, Piotra Rossi, Tomasza Righi oraz Karola i Kazimierza Jelskich // Biuletyń Historii Sztuki. – 1966. – Nr. 3/4. – S. 365–373

Drėma V. Sprawa nauczania architektury w Akademii Wileńskiej // Biuletyń Historii Sztuki. – 1966. – No 3/4. – S. 355–358

Drėma V. Studija apie Vilniaus Dailės mokyklą. Recenzija // Literatūra ir menas. – 1972. – Gruod. 23

Drėma V. Valentinas Vankavičius // Literatūra ir menas. – 1956. – Spalio 6. – P. 3

Drėma V. Vilniaus katedros rekonstrukcija 1782 – 1801 metais // *Drėma V.* Šv. Onos bažnyčia. Vilniaus katedros rekonstrukcija 1782 – 1801 metais. – V., 1991. – P. 189–319

Drėma V. Vincas Smakauskas // Literatūra ir menas. – 1956. – Rugpj. 11

Drėma V. V. Tatarkevičiaus įnašas į Lietuvos dailėtyrą // Pergalė. – 1976. – Nr. 11. – P. 157–164

Drėma V. Žemaitis, ne Žametas // Kultūros barai. – 1985. – Nr. 1. – P. 49

Estreicher K. Bibliografia polska XIX stulecia. T. 1–7. – Kraków, 1872–1882

Fijałkowski W. Portrety polskie w galerii Wilanowskiej. – W-wa., 1978

Frank J. Pamiętniki. T. 1 – 3. – W., 1921

Galaunė P. Ar verta palikti kokį nors pėdsaką? // Lietuva. – 1924. – Geg. 12–13.

Galaunė P. Dokumentai apie XVIII–XIX a. architektus Lietuvoje // Lietuvos TSR architektūros klausimai. – V., 1964. – T. 2. – P. 258–260

Galaunė P. Grafikos meno rinkiniai Lietuvoje // Iš lietuvių kultūros istorijos. – V., 1961. – T. III. – P. 289–292

Galaunė P. Įžymus architektas. K. Podčašinskis // Kauno tiesa. – 1960. – Bal. 9

Galaunė P. Lauras Gucevičius // Dainava. – Tilžė, 1920. – Kn. 1. – P. 77–105

Galaunė P. Lietuvos grafika XVI–XIX a. // Iš lietuvių kultūros istorijos. T. 3. – V., 1961. – P. 268–289

Galaunė P. Pirmųjų Lietuvos litografijų istorijos bruožai // Dailės ir kultūros baruose. – V., 1970. – P. 93–104

Galaunė P. Prie V. Smakausko iliustracijų J. I. Kraševskio "Vitolio raudai" istorijos // Bibliotekininkystės ir bibliografijos klausimai. – 1967. – T. VI. – P. 93–97

Galaunė P. Tapytojas Juozapas Oleškevičius // Humanitarinių mokslų fakulteto raštai. Kaunas, 1927. – T. 3. – Sąs. 2

Galaunė P. Vilniaus meno mokykla. – K., 1928

Galaunė P. Vilniaus universitetas – litografijos pradininkas Lietuvoje // Dailėtyra. – V., 1981. – P. 131–139

Gąsiorowski S. J. Własna praca pt. Bogumila Kislinga "Wiadomosc historyczna i naukowa ośmiu szkoł malarstwa" z r. 1825 / Posiedzienie KHS z 13 grudnia 1951 // Sprawozdania z czynności i posiedzień PAU. – 1951. – T. 52. – Nr. 10. – S. 851–853

Gasiūnas V. Romantizmo epochos Lietuvos litografija // Nuo gotikos iki romantizmo. – V., 1992. – P. 175–182

Genzelis B. Švietėjai ir jų idėjos Lietuvoje. V., 1972

Gerson W. Jan Rustem // Album biograficzne zasluzonych Polaków i Polek wieku XIX. – T. 1. – W-wa, 1901. – P. 140–141

Girininkienė V., Paulauskas A. Rasos. – V., 1988

Girininkienė V., Paulauskas A. XIX amžiaus Vilniaus universiteto dėstytojų pėdsakais // Muziejai ir paminklai. – V., 1980. – T. 2. – P. 53–62

Gizbert W. Wilno: Przewodnik ilustrowany... – W., 1910

Gloger Z. Walenty Wańkowicz // Album biograficzne zasłuzonych Polaków i Polek wieku XIX. T. 1. – W-wa, 1901. – S. 240–242

Golanski F. N. Pamiątka Tomasza Husarzewskiego i Franciszka Smuglewicza. – W., 1808

Gostwicka J. Dawne meble polskie. – W-wa, 1965

Grajewski L. Bibliografja ilustracji w czasopismach polskich XIX i pocz. XXw. – W-wa, 1972

Grinius J. Vilniaus meno paminklai. – Kaunas, 1940

Grońska M. Nowoczesny drzeworyt Polski. – W-wa, 1971.

Historia sztuki polskiej / Pod red. T. Dobrowolskiego i W. Tatarkiewicza. T. 3. – Kraków, 1962

Homolicki M. Wiadomośc o widokach cząstkowych miasta Wilna... robionych przed Smuglewicza // Wizerunki i roztrząsania naukowe. Poczet nowy drugi. – W., 1843. – T. 24. – S. 269 – 284

Husarski W. Karykatura w Polsce. – W-wa, 1926

Husarzewski T. Wspomnienia. – W., 1808

Hutten-Czapski E. Spis Rycin przedstawiających Portrety Przeważne Polskich Osobistości. – Kraków, 1901

Ipsolnik. Niektóre mysli o teatrze Wileńskim // Tygodnik Wileński. – 1816. – T. 1. – Ner 5. – S. 72–77

Jablonska-Erdmanowa Z. Oswięcenie i Romantyzm w stowarzyszeniach młodzieży Wileńskiej na początku XIX w. / Rozprawy wydziału III TPN w Wilnie. – W., 1931

Jakimowicz I. Z problemów warsztatu malarza i grafika / Prace Wincentego Smokowskiego w dawnym zbiorze J. I. Kraszewskiego // Rocznik MNW. – 1960. – T. 5. – S. 23–72

Jaloveckas R., Dambrauskaitė T. Buvusios šv. Jono bažnyčios Vilniuje restauraciniai tyrimai // Architektūros paminklai. – V., 1972. – T. 2. – P. 89–104

Jan Damel // Wędrowiec. – 1868. – T. XI. – S. 236– 238

Janavičius B. Trumpa Kauno miesto išplanavimo ir architektūros vystymosi iki tarybų valdžios įsteigimo Lietuvoje apžvalga // Kauno politechnikos instituto darbai, T. VI. – Kaunas, 1957. – P. 129–141

Jankevičienė A. Buivydžių architektūros kompleksas // Draugystė, 1982. – Kovo 18

Jankevičienė A. Lietuvos TSR medinių varpinių architektūra // Lietuvos TSR architektūros klausimai. – V., 1966. – T. 3. – P. 122–142

Jankevičienė A. Mediniai klasicistiniai kulto pastatai Lietuvoje // LTSR architektūros klausimai. – V., 1986. – T. VIII(II). – P. 55–69

Janonienė R. Atsigręžus į ėjusį prieš mus / P. Smuglevičius// Literatūra ir menas. – 1995. – Lapkr. 25. – P. 8

Janonienė R. Dailės mecenatystė Lietuvoje XIX a. pirmoje pusėje // Lietuvos kultūros tyrinėjimai, 1. – V., 1995. – P. 180–216

Janonienė R. Lietuvos romantizmo dailės teorijos bruožai// Europos dailė. Lietuviškieji variantai. – V., 1994. – P. 213–226

Janonienė R. Jono Rustemo portretinė tapyba // Nuo gotikos iki romantizmo. – V., 1992. – P. 162–174

Janonienė R. Keletas J. Rustemo vėlyvosios kūrybos bruožų // Kultūros barai. – 1985. – Nr. 10. – P. 64

Janonienė R. M. Valančiaus rinkinių paveikslai // Literatūra ir menas. – 1991. – Liep. 13. – P. 5

Janonytė R. Dailininkas ir visuomenė 1832 – 1852 m. Vilniaus periodikoje // Lietuvos kultūros tyrinėjimai. T. 2. – V., 1996

Janowski L. Słownik bio–bibliograficzny dawnego Uniwersytetu Wileńskiego. – W., 1939

Jaroszewski T. Architektura doby Oświęcenia w Polsce. – Wrocław, 1971

Jaroszyński T. Jan Rustem // Malarstwo polskie, I. – W-wa, 1908. – S. 46

Jasas R. L. Stuoka–Gucevičius ir Vilniaus magistratas // Kultūros barai. – 1966. – Nr. 5. – P. 49–50

Jasėnas K. Visuotinė meno istorija. Architektūra. T. I. – Mintauja, 1929.

Jasėnas K. Visuotinė meno istorija. T. III. Sąs. V–VI. – Mintauja, 1936

Jaskūnaitė O. Skulptorius Kazimieras Jelskis // Kultūros barai. – 1966. – Nr. 10. – P. 68–69

Jaworska J. Album Wileńskie i jego wydawca Jan Kazimierz Wilczyński // Rocznik MNW. – W-wa, 1972. – T. XVI. – S. 289–406

Jelski A. Wiadomośc historyczna o fabrycie szkiel i zwierciadel ozdobnych w Urzeczu Radziwillowskiem na Litwie // Sprawozdania komisyi do badania historyi sztuki w Polsce. – Kraków, 1900. – T. VI. – S. 232–263

Jelski K. O związku architektury, skulptury i malarstwa. – W., 1822

Juchnevičiūtė D. Vilniaus želdynų sistemos vystymosi raida // Lietuvos TSR architektūros klausimai. VI(III). – V., 1980. – P. 87–99

Juchnevičiūtė D. Žaliasis Vilniaus centras // Kultūros barai. – 1968. – Nr. 12. – P. 29–31

Juchnevičiūtė D., Navys E. Senųjų parkų restauravimo ir rekonstrukcijos problemos // Architektūros paminklai. T. 2. – V., 1972. – P. 168–175

Juknaitė I. Kanutas Ruseckas. Valentinas Vankavičius // Kultūros barai. – 1975. – Nr. 2. – P. 61–63

Jundzill S. B. Cudzoziemcy w Uniwersytecie // Rocznik TPN w Wilnie. – 1909. – T. 3. – P. 19–52

Junevičius V. Dailininkas ir pedagogas / M. Kulešos 175-oms metinėms // Kultūros barai. – 1974. – Nr. 11. – P. 64–65

Juodelis P. Jono Rustemo satyrinės kortos // Kultūros barai. – 1972. – Nr. 10. – P. 60–63

Juodelis P. Jonui Rustemui apginti // Pergalė. – 1972. – Nr. 9. – P. 142–150

Jurginis J., Merkys V., Tautavičius A. Vilniaus miesto istorija. – V., 1968

Jurkštas J. XIX a. vidurio Kauno architektai // Statyba ir architektūra. – 1981. – Nr. 9. – P. 22–23

Jurkštas J. Dėl architekto Ž. Pusje kūrybinio palikimo // Architektūros paminklai. T. V. – V., 1979. – P. 58–59

Jurkštas J. Kauno gubernijos 1843–1915 m. architektai // Lietuvos TSR architektūros klausimai. – T. VII(II). – 1981. – P. 99–107

Jurkštas J. Naujas faktas L. Stuokos–Gucevičiaus biografijai // Statyba ir architektūra. – 1976. – Nr. 1. – P. 26

Jurkštas J. Vilniaus XIX a. perspektyviniai planai ir jų įgyvendinimas // Lietuvos TSR architektūros klausimai. – 1979. – T. VI (I). – P. 18–30

Jurkštas J., Jurkštas V. Trys pirmieji perspektyviniai Vilniaus miesto planai // Statyba ir architektūra. – 1976. – Nr. 3. – P. 29–32

Jurkštas J., Labanauskas K. Kas pasirūpins Gelgaudiškio ansambliu? // Statyba ir architektūra. – 1985. – Nr. 10. – P. 22–23

Jurkštas V. Meninio gyvenimo liudytojai // Kultūros barai. – 1987. – Nr. 1. – P. 18–20

Juškevičius A., Maceika J. Vilnius ir jo apylinkės. – V., 1940

Kačinskienė K., Mažeikienė O. XVI–XX a. pr. apšvietimo priemonės / Katalogas. – V., 1980

Kairytė G. Vilniaus senamiesčio reklamos XVIII a. pabaigos–XX a. pradžios ikonografijoje // Architektūros paminklai. – V., 1975. – Nr. 3. – P. 191–198

Karol Podczaszyński // Kuryer Wileński. – 1860. – No 32–35. – S. 313, 323–324, 333, 343

Katalog księgobioru, rękopisów, dyplomów, rycin, map... pozostałych po sp. J. I. Kraszewskim. – Lwow, 1888

Katalog rysunków architektonycznych 1800–1868 lat. – W-wa, 1974

Katalog rysunków architektonycznych ze zbiorów Czartoryskich w Muzeum narodowym w Krakowe. – W-wa, 1973

Katalog wystawy powstania listopadowego. – W-wa, 1931

Katalog wystawy "Sto lat malarstwa polskiego 1800 – 1900". – Kraków, 19.

Kauno architektūra / Sudarytoja A. Jankevičienė. – V., 1991

Kieszkowski W. Carlo Spampani, architekt włoski, czynny w Polsce w XVIII w. // Biuletyń Historii Sztuki. – W-wa, 1932. – Nr. 1. – S. 24–35; Nr. 2. – S. 63–72

Kieszkowski W. Dzieje placu katedralnego w Wilnie // Wilno. – 1939. – Nr. 2. – S. 89–107

Kirkor A. H., Przewodnik historyczny po Wilnie i jego okolicach. – W., 1880

Kisarauskas V. Lietuvos knygos ženklai 1518–1918. – V., 1984

Kitkauskas N. Viniaus katedra. – V., 1976

Kitkauskas N. Vilniaus klasicizmo šedevras // Kultūros barai. – 1980. – Nr. 12. – P. 26–29

Klasycyzm. Studia z historii sztuki. T. X. – Wrocław, W-wa, Kraków, 1968

Kleinas M. Lietuvos miestelių aikščių formos // Valstybinės LTSR architektūros paminklų apsaugos inspekcijos metraštis. – V., 1958. – T. 1. – P. 95–105

Kłos J. Wilno. Przewodnik krajoznawczy. – W., 1937

Kołaczkowski J. Wiadomości przemysłu i sztuki w dawnej Polsce. – Kraków, 1888

Kondratowicz F. Smuglewicz // Światowid Warszawski. – 1837. – T. I. – S. 106–115

Kopera F. Dzieje malarstwa w Polsce. T. 2,3. – Krakow, 1926 – 1929

Korotyński W. Obrazy na szkle, przeznaczone do kościoła św. Jana w Wilnie // Tygodnik illustrowany. – 1863. – T. VII. – Nr. 175. – S. 45

Korsakaitė I. Kajetono Nezabitauskio Elementoriaus (1824) iliustracijos to meto kultūros kontekste // Nuo gotikos iki romantizmo. – V., 1992. – P. 183–191

Kowalczyk J. Trzy uniwersiteckie szkoły sztuk pięknych // Biuletyn Historii Sztuki. – 1974. – Nr. 1. – S. 75–80

Kotula A., Krakowski P. Rzeźba XIX wieku. – Kraków, 1980

Kowecka E., Łosiowie M., J., Winogradow L. Polska porcelana. – Wrocław, W-wa, Kraków, Gdańsk, 1975

Kraszewski J. I. Ikonotheka. Zbiór notat o sztuce i artystach w Polsce. – W., 1858

Kraszewski J. I. Krajobrazy // Gawędy o literaturze i sztuce. – Lwów, 1857. – S. 203–250

Kraszewski J. I. Album Wileńskie J. K. Wilczińskiego. – W., 1850

Kraszewski J. I. Pejzaż. Michał Kulesza // Tygodnik Petersburski. – 1845. – Nr. 43. – P. 279–280

Kraszewski J. I. Obrazy z życia i podróży. – W., 1842

Kraszewski J. I. Pogadanki o Sztuce // Athenaeum. – W., 1844. – T. 4. – Z. IV. – S. 169–189

Kraszewski J. I. Szkice Franciszka Smuglewicza // Athenaeum. – W., 1841. – T. 4. – S. 168–198

Kraszewski J. I. Wincenty Smokowski // Tygodnik Petersburski. – 1842. – Nr. 33. – S. 183–184; No. 34. – S. 188; No. 35. – S. 193–194

Kraszewski J. I. Wspomnienia Polesia, Wołynia i Litwy. – W., 1840

Krol B. Antoni Smuglewicz – malarz teatralny. – W-wa, 1956

Krol-Kaczorowska B. O dekoracjach romantycznych w teatrze Warszawskim // Romantyzm. – W-wa, 1967. – S. 195–206

Krol-Kaczorowska B. Teatr dawniej Polski. – W-wa, 1971

Krótkie wzmianki o niezyjących malarzach polskich na Wystawie Retrospektywnej otwartej w maju 1898 roku w Warszawie... – W-wa, 1898

Książe Adam Czartoryski i Józef Twardowski. Korespondencja 1822–1824. – Poznań, 1899

Księga pamiątkowa ku uczeniu CCCLrocznicej założenia i X wskrzeszenia uniwersitetu Wileńskiego. T. 1. – W., 1929.

Kulakauskienė S. Senasis Vilnius piešiniuose ir nuotraukose / Katalogas. V., 1988

Kurczewski J. Kościół zamkowy czyli katedra Wileńska. – W., 1908

Kviklys B. Mūsų Lietuva. T. 1–4. – V., 1989–1991

Laskarys J. Wspomnienie z dziedziny sztuk pięknych na Litwie // Teka Wileńska. – 1858. – Nr. 4. – S. 298–322

Lebionka J. Rasti Lauryno Gucevičiaus krikšto metrikai // Kultūros barai. – Nr. 3. – P. 64–66

Levandauskas V. Architektas Karolis Podčašinskis. – V., 1994

Levandauskas V. Architektūros profesoriaus Karolio Podčašinskio darbai // Lietuvos TSR architektūros klausimai. – 1986. – T. VIII(II). – P. 30 – 54

Levandauskas V. Aukštosios Fredos ansamblis // Statyba ir architektūra. – 1985. – Nr. 1. – P. 23

Levandauskas V. Bartkuškio rūmai ir parkas // Statyba ir architektūra. – 1981. – Nr. 10. – P. 23

Levandauskas V. Cirkliškio ansamblis laukia restauratorių // Statyba ir architektūra. – 1982. – Nr. 4. – P. 23

Levandauskas V. Grožio problema Karolio Podčašinskio publikacijose // Kultūros barai. – 1990. – Nr. 11. – P. 64–67

Levandauskas V. Jašiūnų ansamblis laukia gerų restauravimo pabaigtuvių // Statyba ir architektūra. – 1983. – Nr. 9. – P. 22–23

Levandauskas V. Kai kurie XIX a. pirmosios pusės ir vidurio pastatų projektai (buv. Kauno gubernijoje)

Levandauskas V. Karolis Podčašinskis ir istorizmas // Krantai. – 1992. – Nr. 40–42. – P. 36–41

Levandauskas V. Klasicizmo ansamblis Gornostajiškėse // Statyba ir architektūra. – 1981. – Nr. 3. – P. 22–23

Levandauskas V. Mokyklos Karolio Podčašinskio kūryboje // Statyba ir architektūra. – 1992. – Nr. 6–7. – P. 20–21

Levandauskas V. Pakruojo sodybos ansamblis // Statyba ir architektūra. – 1986. – Nr. 2. – P. 22–23

Levandauskas V. Šumsko sodybos ansamblis // Statyba ir architektūra. – 1982. – Nr. 8. – P. 22–23

Lietuvos architektūros istorija. T. 2. – V., 1994

Lietuvos dailė XVI–XIX a. / LDM katalogas. Sudarė P. Juodelis. – V., 1969

Lietuvos XVIII–XIX a. dailė. Piešiniai / LDM katalogas. Sudarė P. Svičiulienė. – V., 1972

Lietuvos tapyba / Sudarė P. Gudynas. – V., 1976

Lietuvos TSR istorijos ir kultūros paminklų sąvadas. T. 1. – V., 1988

Lietuvos TSR urbanistikos paminklai. Kn. 1–11. – V., 1978–1988

Lipski J. Archiwum kuratorii Wileńskiej X. A. D. Czartoryskiego. – Kraków, 1926

Łopaciński E. Archiwalja do historiji sztuki Wilna //Prace Sekcji Historii Sztuki. – 1938–1939. – T. 3. – S. 49–107

Łopaciński E. Osobliwe szczegóły z życia malarza wileńskiego J. Trojanowskiego // Prace Sekcji Historii Sztuki. – 1938 – 1939. – T. 3. – S. 136–141

Łopaciński E. Szkice z dziejów Ratusza Wileńskiego od XVI do XIX w. // Prace Sekcji Historii Sztuki. – 1938–1939. – T. 3. – S. 11–126

Łopaciński E. Z dziejów twórczości F. Smuglewicza // PMSSHS. – 1938–1939. – T. 3. – S. 127–133

Lorentz St. Materjały do historji architektury na ziemiach b. W. X. L. // Prace Sekcji Historji Sztuki. – W., 1935. – T. II. – Z. 1–4. – S. 259–264

Loretz St. Materiały do życiorysu i twórczości Jana Damela // Prace Sekcji Historji Sztuki. – W., 1935. – T. II. – Z. 1–4. – S. 310–315

Lorentz St. Widoki Wilna Józefa Peszki // Kurjer Wileński. – 1934. – 24 Grudnia. – S. 10–11

Lorentz St. Wycieczki po województwie Wileńskim. – W., 1932

Lorentz S., Rottermund A. Klasycyzm w Polsce. – W-wa, 1984

Łoza S. Architekci i budowniczowie w Polsce. – W-wa, 1954

Łoza St. Słownik architektów i budowniczych polaków oraz cudzoziemców w Polsce pracujących. – W-wa, 1931

Łoza St. Wawrzyniec Gucewicz. Na marginesie monografii: E. Budreika, Architektūros kandidatas, Architektas Laurynas Stuoka – Gucevičius, Vilnius 1954 // Biuletyń Historii Sztuki. – 1958. – Nr. 3/4. – S. 367–380

Lucyan Wyganowski // Kłosy. – W-wa, 1886. – T. 43. – No. 1112. – S. 262

Maceika J. Paveikslų galerija. – V., 1968

Mackonis J. XVI – XIX a. Lietuvos teatrų muzikinių spektaklių dekoratyvinis apipavidalinimas // Menotyra. – 1967. – Nr. 1. – P. 171–201

Mačiulytė–Kasperavičienė A. Vilniaus Rasų ir Bernardinų kapinės // Kultūros barai. – 1990. – Nr. 10. – P. 38–44

Majdecki L. Historia ogrodów. – W-wa, 1981

Makowska–Gulbinowa E. Wileńskie cechy tkackie // Athenaeum Wileńskie. – 1924. – Z. 5 – 6. – S. 68–103

Makowski St., Sudolski Z. Adam Mickiewicz. – W-wa, 1963

Malarze // Tygodnik Petersburski. – 1842. – Nr. 59. – S. 323

Malarstwo Polskie. Oświęcenie, klasycyzm, romantyzm. – W-wa, 1976

Malarstwo schyłku XVIII wieku i pierwszej połowy XIX stulecia pod wpływem klasycyzmu i nazareizmu // Polska, jej dzieje i kultura. – W-wa, 1927. – T. 3. – Rozdz. XII. – S. 610–615

Malachowski–Lempicki S. Wolnomularstwo na ziemiach dawnego Wielkego Księstwa Litewskiego 1776–1822. – W., 1930

Mańkowski T. Andre Le Brun, rzeźbiarz Stanisława Augusta /Posiedzenie KHS P. A. U. z dnia 30 stycznia 1947 r. // Sprawozdania z czynności i posiedzeń. – Kraków, 1947. – T. 48. – S. 9–11

Mańkowski T. Polskie tkaniny i hafty XVI–XVIII w. – Wrocław, 1954

Mańkowski T. Rzeźby zbiorów Stanisława Augusta. – Kraków, 1948

Mańkowski T. Geberthner S. Przewodnik po dziale sztuki zdobniczej. MNW. – W-wa, 1938

Mańkowski T. Rzeźby portretowe w bronzie na Zamku królewskim w Warszawie. – W-wa, 1934

Maszkowska B. Z dziejów polskiego meblarstwa okresu oświęcenia. – Wrocław, 1956

Materiały do dziejów literatury i oświaty na Litwie i Rusi / Z archiwum drukarni i księgarni Józefa Zawadskiego w Wilnie z lat 1805 – 1865. T. II–III. – W., 1937

Materjały do dziejów rzemiosła artystycznego w W. Ks. Litewskim // Prace Sekcji Historii Sztuki TPN w Wilnie. – W., 1938–1939, 1946

Mažeikienė O. Kalviai ir šaltkalviai // KB. – 1991. – Nr. 3. – P. 67–69

Mažeikienė O. Stiklas Lietuvos TSR istorijos ir etnografijos muziejuje // Muziejai ir paminklai. – V., 1984. – T. 6. – P. 64–76

Merkys V. Vilniaus amatininkų cechų skaičiaus dinamika XIX amžiuje // Lietuvos TSR MA darbai. Serija A. – V., 1961. – T. 1(10). – P. 49–70

M. K. Čiurlionies galerija: Senosios tapybos katalogas / Sudarė P. Galaunė. – K., 1926

Miller A. Teatr polski i muzyka na Litwie. – W., 1936

Miłobędzka J. Jan Chrucki – nowe dane do życia i twórczości // Biuletyn Historii Sztuki. – 1962. – No. 2. – P. 171–184

Miškinis A. Kaip kito mūsų miestų ir miestelių aikštės // Statyba ir architektūra. – 1974. – Nr. 9. – P. 29–31

Miškinis A. Klasicizmas Rokiškyje ir Rietave // Statyba ir architektūra. – 1969. – Nr. 9. – P. 23–25

Miškinis A. Lietuvos miestų ir miestelių pertvarkymas tiesiant Daugpilio – Kauno ir Tiţės – Rygos plentus XIX a. pirmoje pusėje // Lietuvos TSR architektūros klausimai. – 1978. – Nr. V(III). – P. 4–26

Miškinis A. Lietuvos miestų rotušės ir jų architektūra // Statyba ir architektūra. – 1982. – Nr. 9. – P. 22–23

Miškinis A. Lietuvos urbanistika: istorija, dabartis, ateitis. – V., 1991

Miškinis A. Neišlikę arba perstatyti lietuvių liaudies ir profesionaliosios architektūros pastatai bei kompleksai // Lietuvos TSR architektūros klausimai. – 1986. – Nr. VIII(II). – P. 104–114

Mycielski J. Sto lat dziejów malarstwa w Polsce. 1760 – 1860. – Kraków, 1897

Mytarewa K. Franciszek Smuglewicz w Petersburgu // Biuletyn Historii Sztuki. – 1972. – Nr. 1. – S. 81–89

Mytarewa K. O wzajemnych kontaktach Wileńskiej szkoły malarstwa i Akademii sztuk pięknych w Petersburgu // Rocznik Muzeum narodowego w Warszawie. – W-wa, 1972. – T. 16. – S. 251–287

Mytarewa K. Tematyka Syberijska w twórczości Damela // Biuletyn Historii Sztuki. – 1975. – Nr. 1. – S. 38–48

Mytarewa K. Związki Wankowicza i Smokowskiego z Peterburgską Akademią Sztuk Pięknych po ich wyjeździe z Peterburga // Rocznik Muzeum narodowego w Warszawie. – W-wa, 1973. – T. 17. – S. 337–343

Morawińska A. Malarstwo Polskie od gotyku do współczesności. – W-wa, 1984

Morawski St. Kilka lat młodości mojej w Wilnie (1818 – 1825). – W-wa, 1959

Morawski St. W Peterburku. – Poznań, 1927

Morelowski M. Cicerone sztuki wileńskiej. – W., 1939

Morelowski M. Ilustracje Jana Tysiewicza–Niewiarowicza do Petersburskich wydań Konrada Wallenroda i Grażyny // Biuletyn Historii Sztuki. – 1956. – Nr. 2. – S. 308–309

Morelowski M. Odkrycia wileńskie // Alma Mater Vilnensis. – 1932. – Z. X. – S. 43–64

Morelowski M. Zarysy syntetyczne sztuki wileńskiej od gotyku do neoklasycyzmu. – W., 1938–1939

Morelowski M. Zarysy sztuki ziemi Wileńskiej. – W., 1939

Muzeum narodowe w Krakowie / Illustrowany katalog obrazów i rzeźb w. XIX i XX. – Kraków, 1905

Napoleon Illakowicz // Kuryer Wileński. – 1862. – Nr. 29. – S. 231–232

Narębski St. Zarys urbanistycznego rozwoju Wilna i plan zabudowania jego z r. 1817 // Prace Sekcji Historii Sztuki. – 1935. – T. 2. – S. 339–345

Niewiadomski E. Malarstwo polskie XIX–XX wieku. – W-wa, 1926

Niezabitowski K. Spis niektórych starożytnych zabytków, znaydujących sie w zbiorze obywatelia prowincji źmudzkiej, Dyonizego Paszkiewicza // Dziennik Wileński. – W., 1823. – T. II. – S. 157–161

O pomnik Barbary Radziwillowny // Litwa i Rus. – 1912. – T. 3. – Z. 1. – S. 60–61

O wpływie i użytku sztuk naśladowczych. Rzecz Prof. Saundersa // Pamiętnik magnetyczny. – 1816. – T. 1. – S. 39–49, 186–195, 298–311, 378–385

Pamiętnik Sztuk pięknych / Wydawany pod kierunkiem B. Podczaszyńskiego. – W-wa, 1854

Pamiętniki d-ra Józefa Franka. T. 1–3. – W., 1913

Pamiętniki Józefa Drzewieckiego 1772–1802, tudzież reszty pamiętników 1806–1851 z papierów po nim pozostałych zebrane przez J. I. Kraszewskiego. – W., 1858

Piątkowski H. Polskie malarstwo współczesne. – Petersburg, 1895

Pierwsze wystawienie dzieł sztuk pięknych w Cesarskim uniwersytecie Wileńskim // Dziennik Wileński. – 1820. – T. 2. – S. 362–368

Pilypaitis A. Kauno rotušė. – V., 1961

Pinocka M. Z dziejów szkolnictwa archytektonicznego w Polsce. – W-wa, 1951

Pirmųjų Vilniaus litografų darbai Lietuvos TSR istorijos ir etnografijos muziejaus fonduose / Katalogas. Sudarytoja A. Lisauskaitė. – V., 1982

Piročkinas A., Šidlauskas A. Mokslas senajame Vilniaus universitete. – V., 1984

Plug A. Helena Skirmuntowa // Kłosy. – 1876. – T. XXII. – No. 578. – S. 202–203; No. 588. – S. 218–219

Po ziemi ojczystej... Katedra Wileńska w historii, sztuce i podaniach. T. 3. – Kraków

Podczaszyński B. Karol Podczaszyński // Kuryer Wileński. – 1860. – No. 32. – S. 313; No. 33. – S. 323–324; No. 34. – S. 333; No. 35. – S. 343

Podczaszyński B. Pamiętnik sztuk pięknych. T. 1. – Cz. 2. – W-wa, 1851

Podczaszyński B. Nomenklatura architektoniczna. – W-wa, 1855

Podczaszyński K. O piękności w robotach przemysłu // Dziennik Wileński. – 1821. – T. II. – N. 1. – S. 1–14

Podczaszyński K. Początki architektury. Cz. I,II. – W., 1828–1829

Podczaszyński K. Uwaga nad trybem właściwym wykładania architektury po szkołach głównych // Dziennik Wileński. – 1822. – T. 1. – S. 114–128

Podczaszyński K. Żywot Wawrzyńca Gucewicza, architekta i profesora architektury w szkole głównej litewskiey // Dziennik Wileński. – 1823. – T. III. – S. 14–50

Polski Słownik Biograficzny. T. 1 – 32. – Wrocław, 1935–1990

Pomniki rytownictwa krajowego. – W., 1858

Porębski M. Interregnym. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX w. // Romantyzm i archetypy. – W-wa, 1975. – S. 67–128

Portrety osobistości polskich w pałacu w Wilanowie... // Katalog Muzeum Narodowego w Warszawie. – W-wa, 1967

Portrety polskie XVI–XIX w. w. – Z. 2. – Lwów, 1911

Przybylski W. Kościół Katedralny w Wilnie // Tygodnik illustrowany. – 1863. – T. VII. – Nr. 195. – S. 243–244; Nr. 196. – S. 253

Puzynina z Güntherów G. W Wilnie i w dworach litewskich. Pamiętnik z lat 1815 – 1843. – W., 1928

Radojewski M. Miniatury portretowe XVI–XX w.. Sylwetki // W zbiorach Biblioteki Ossolineum. – Wrocław, W-wa, Kraków, Gdańsk, 1976

Rastawiecki E. Słownik malarzów polskich. T. 1 – 3. – W-wa, 1850–1857

Rastawiecki E. Słownik rytowników polskich. – Poznań, 1886

Raszewski Z. Bogusławski. – W-wa, 1972

Raszewski Z. Krótka historia teatru polskiego. – W-wa, 1977

Rawita-Gawroński F. Józef Oleszkiewicz // Studia i szkice historyczne. – Lwów, 1903. – Serya I. – S. 269–286

Reichesten-Mehlerowa O. Wincenty Smokowski. – W-wa, 1936

Remer J. Wilno. – Poznań, 1937

Rys historyczny przedstawień teatralnych, mianowicie w języku polskim na Litwie // Wizerunki i roztrząsania naukowe. – W., 1840. – T. 17. – S. 140–145; 1841. – T. 18. – S. 97–104

Ryszkiewicz A. Francusko – polskie związki artystyczne w kręgu J. L. Davida. – W-wa, 1967

Ryszkiewicz A. Kolekcjonerzy i miłośnicy. – W-wa, 1981

Ryszkiewicz A. Malarstwo polskie. Romantyzm. Historyzm. Realizm. – W-wa, 1989

Ryszkiewicz A. Na temat pozycji społecznej artystów polskich w pierwszej połowie XIX w. // Materiały do studiów i dyskusji. – W-wa, 1952. – Nr. 2–3 (10–11). – S. 405–452

Ryszkiewicz A. Polski exlibris czasów Oświecenia // Biuletyn Historii Sztuki. – 1976. – Nr. 4. – S. 299–307

Ryszkiewicz A. Polsky portret zbiorowy. – W-wa, Wrocław, 1961

Ryszkiewicz A. Z twórczosci Franciszka Smuglewicza i jego kręgu. Portrety zbiorowe // Biuletyn Historii Sztuki. – 1957. – Nr. 1. – S. 3–26

Römer A. Do dziejów wileńskiej szkoły sztuk pięknych // Sprawozdania z posiedzeń komisyi historyi sztuki za czas od 13 marca do 31 grudnia 1890 R. // Sprawozdania komisyi do badania Historyi sztuki w Polsce. – Kraków, 1896. – T. V. – S. XIV–XVI

Römer A. Dziennik Wileński. Rok 1854, 1857, 1858. – MAB RS. – F 29–576

Rosinski Z. Spis miedziorytów polskich. – Poznań, 1918

Rulikowski M. Teatr polski na Litwie. – W., 1907

Rupeikienė M. Arnionių architektūros ansamblis // Statyba ir architektūra. – 1989. – Nr. 2. – P. 22–23

Rupeikienė M. Kuo taps Belvederio ansamblis? // Statyba ir architektūra. – 1986. – Nr. 11. – P. 22

Rzeźby Heleny Skirmuntowej. 1827–1874. – Pińsk, 1930

Salski J. Sztuka i kultura polska na Litwie i Rusi. – W-wa, 1921

Samuolienė S. Evangelikų reformatų bažnyčia Vilniuje // Literatūra ir menas. – 1992. – Sausio 4. – P. 9

Sawicka S. Grafika //Historia sztuki polskiej w zarysie. – Kraków, 1962. – T. 3. – S. 340–365

Sawicka S. Nieznane rysunki Andrzeja Le Brun // Biuletyn Historii sztuki. – 1954. – No1. – S. 67–98

Savickas V. Keletas žodžių apie užmirštą dailininką / Apie tapytoją A. Žametą // Kultūros barai. – 1968. – Nr. 10. – P. 62–63

Saunders J. O wpływie i użytku sztuk naśladownyczych // Pamiętnik magnetyczny Wileński. – 1816. – Nr. 1. – S. 39–49, 187–195, 298–311, 378–385

Sembritzki J. Memel im neunzehnten Jahrhundert. – Memel, 1902

Setkowicz J. Zarys historii mebla. – W-wa, Kraków, 1969

Sienkiewicz J. Rysunek polski od oświęcenia do Młodej Polski. – W-wa, 1970

Sidrys R. V. Archeologijos įtaka klasicizmui // Kultūros barai, 1994. – Nr. 1. – P. 63; Nr. 2. – P. 64–71

Syrokomla Wł. Wincenty Dmochowski // Kuryer Wileński, 1862. – Nr. 19. – S. 143–144

Skibiński K. Pamiętnik aktora (1786–1858). – W-wa, 1912

Sliesoriūnas F. Gedimino aikštė Vilniuje. – V., 1980

Sliesoriūnas F. Nauji duomenys apie Martyno Knakfuso veiklą // Lietuvos istorijos metraštis. 1978 metai. – 1979. – P. 58–86

Słownik artystów polskich. T. 1 – 4. – Wrocław, W-wa, Kraków, Gdańsk, 1971, 1975, 1979, 1986

Słownik biograficzny teatru polskiego 1765 – 1965. – W-wa, 1973

Słownik pracowników książki polskiej. – W-wa, Łódz, 1972

Smokowski W. Do wspomnień o szkole malarskiej Wileńskiej Adama Szemesza wiadomośc dodatkowa // Athenaeum. – W., 1847. – T. 1. – S. 152–203

Smokowski W. Henryk Żukowski // Athenaeum. – 1841. – T. V. – S. 181–183

Smokowski W. Jan Rustem // Wizerunki i roztrząsania naukowe. – 1838. – T. IV. – S. 91–137

Smokowski W. O malarstwie w Polsce // Dzwon literacki. – W-wa, 1846. – T. II. – S. 123–158

Smokowski W. Walenty Wańkowicz // Athenaeum. – 1845. – T. VI. – S. 121–170

Smolik P. Książka i czasopismo ilustrowane w Polsce w pierwszej połowie XIX w. // Grafika. – 1939. – Nr. 2. – S. 5–22

Snitkuvienė A. XIX a. senovės Egipto tyrinėtojai ir kolekcionieriai Lietuvoje // Nuo gotikos iki romantizmo. – V., 1992. – P. 192–215

Snitkuvienė A. Slucko juostos // Kultūros barai. – 1980. – Nr. 1. – P. 66–67

Sobieszczański F. M. Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce. T. 2. – W-wa, 1849.

Soubise-Bisier G. O fabrykach ceramiki w Polsce. – W-wa, 1913

Spalviškis M. Džiuzepė Sakas // Statyba ir architektūra. – 1983. – Nr. 6. – P. 31

Spalviškis M. Janas Matekeris // Statyba ir architektūra. – 1983. – Nr. 7. – P. 31

Spalviškis M. Karlas Spampanis // Statyba ir architektūra. – 1983. – Nr. 5. – P. 29

Spalviškis M. Martynas Knakfusas // Statyba ir architektūra. – 1983. – Nr. 4. – P. 31

Strumillo J. Ogrody północne czyli zbiór wiadomości... – W., 1823

Spelskis A. XVI–XX a. pradžios Lietuvos miestų planavimo vystymasis // Lietuvos TSR architektūros klausimai. – V., 1966. – T. 3. – P. 253–287

Studnicki W. Wilno: przewodnik. – W., 1921

Studnicki W. Wysłanie Smokowskiego do Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu // Południe. – 1922. – T. 2. – S. 19–23

Suchodolska M., Jakimowicz I., Jaworska J. Rysunki z kolekcji J. I. Kraszewskiego w MNW. – W-wa, 1961

Svičiulienė P. J. Ozemblovskio litografijos // Muziejai ir paminklai. – 1969. – Gruodis. – P. 102–106

Svičiulienė P. Lietuviškojo klasicizmo pradininkas // Kultūros barai. – 1970. – Nr. 10. – P. 61–64

Svičiulienė P. Vincas Smakauskas // Kultūros barai. – 1966. – Nr. 3. – P. 52–53

Svičiulienė P. V. Smakauskas – piešimo meistras // Literatūra ir menas. – 1972. – Birž. 17. – P. 12

Swieykowski E. Zarys artystycznego rozwoju tkactwa i haftarstwa. – Kraków, 1906

Swierzewski S. Jan Wilczyński i jego "Album Wileńskie" // Wiedza i życie. – 1960. – Nr. 6. – S. 389–392

Swierzewski S. Przyjaciel Kraszewskiego Wincenty Smokowski // Problemy. – W-wa, 1968. – Nr. 5. – S. 303–307

Swierzewski S. Wojciech Bogusławski I jego scena. – W-wa, 1929

Swirida I. Inteligencja Polska XIX–XX w.. – W-wa, 1981

Swirida I. Mowią archiwa // Literatura radziecka. – Moskva, 1971. – Nr. 11. – S. 182–188

Szczawińska E. Wincenty Dmochowski – przyczynki do monografii // Biuletyn Historii Sztuki. – 1966. – Nr. 3/4. – S. 359–364

Szemesz A. List do M. Gr. w odpowiedz na jego pismo P. A. Szemesza // Tygodnik Petersburski. – 1845. – Nr. 59. – S. 382–384

Szemesz A. Wspomnienia o Damelu // Athenaeum. – 1842. – T. II. – S. 169–185

Szemesz A. Wspomnienia o Szkole malarskiej wileńskiej // Athenaeum. – 1844. – T. VI. – S. 209–230

XVI – XX a. auksakalių dirbiniai / Katalogas. Sudarė O. Mažeikienė. – V., 1982

Sztolcman M. Nigdy o ciebie miasto... Dzieje kultury wileńskiej lat międzypowstaniowych (1832–1863). – Olsztyń, 1987

Sztuki piękne // Tygodnik Petersburski. – 1842. – Nr. 71. – S. 488

Šabasevičius H. XIX a. Lietuvos dailės siužetai // Europos dailė. Lietuviškieji variantai. – V., 1994. – P. 191–212

Šabasevičius H. Gyvieji paveikslai Vilniuje // Krantai. – 1989. – Nr. 9. – P. 34–38

Šidlauskas A. Mokyklų reforma Lietuvoje XVIII a. pabaigoje // LTSR MA darbai. Serija A. – 1962. – T. 2. – P. 37–57

Šidlauskas R. Jono Rustemo mokymo programa // Nuo gotikos iki romantizmo. – V., 1992. – P. 154–161

Šidlauskas R. Pirmoji dailės paroda Lietuvoje prieš 170 metų // Kultūros barai. – 1990. – Nr. 6. – P. 22–23

Tadeusz Gorecki // Tygodnik illustrowany. – 1868. – T I. – Nr. 17. – S. 195–196

Tatarkiewicz W. Dwa klasicyzmy, wileński i warszawski. – W-wa, 1921

Tatarkiewicz W. O wileńskiej szkole malarstwa // Południe. – 1921. – Nr. 1. – S. 3–18

Tatarkiewicz W. Z dziejów gmachu Uniwersytetu w Wilnie. – W., 1929

Tatarkiewicz W., Kaczmarzyk D. Klasycyzm i romantyzm w rzeźbie polskiej // Sztuka i Krytyka. – W-wa, 1956. – Nr. 1–2 (25–26)

Tatoris J. Klaipėdos gyvenamieji namai (XVIII a. – XIX a. pirmoji pusė) // Lietuvos TSR archeologijos klausimai. – V., 1988. – Nr. 9 (1). – P. 77–90

Tauras A. Mūsų parkai. – V., 1989

Tauras A. Vilniaus žaliųjų plotų vystymosi bruožai / Valstybinis LTSR architektūros paminklų apsaugos inspekcijos metraštis. – V., 1958. – T. 1. – P. 52–66

Taurogiński B. Dane archiwalne o artystach na dworze książąt Radziwiłłów XVI–XIX w. // Prace Sekcji Historii Sztuki. – 1938 – 1939. – T. 3. – S. 19–23

Tautavičius A. Pirmieji sumanymai įsteigti Vilniuje muziejų / Muziejai ir paminklai. – 1969. – Gruodis. – P. 43–44

Tautavičius A. Vilniaus scenienų muziejus ir Archeologijos komisija // Muziejai ir paminklai. – V., 1982. – T. 4. – P. 12–22

Teatr Urszuli Radziwiłłowej. – W-wa, 1961

Tekieliński W. Opis dzienny szkoł Wileńskich, Akademii i Uniwersytetu. – W., 1876

Titius. Niektóre teatra amatorskie // Wizerunki i roztrząsania naukowe. – 1841. – T. 18. – S. 125–139

Uloza V. Smakauskas – romantizmo pradininkas Lietuvos grafikoje // Menotyra. – V., 1973. – Nr. 4. – P. 107–117

Urbański A. O fabrycie szkieł, zwierciadeł ozdobnych i szlifierni krzyształów w urzeczu Radziwillowskiem // Południe. – 1922. – Z. 3. – S. 19–21

Urbonas J. Architektūros mokslo pradmenys Vilniaus Akademijoje XVIII a. II pusėje – XIX a. pradžioje // Nuo gotikos iki romantizmo. – V., 1922. – P. 139–153

Ustawy czyli ogólne postanowienia Imperatorskiego Wileńskiego Uniwesytetu i szkoł jego wydziału. – W., 1803

Uwagi nad artykułem // Tygodnik Wileński. – 1820. – T. X. – Nr. 170–171. – S. 147–155, 174–183

Uziembła L. Kartka z dziejów sztuki u nas. 1892. – MAB RS F151–51; F 151–92

Uziembła L. Pamiątki po Mickiewiczu w Wilnie. – MAB RS. – F 151–65

Uziębło L. Aleksander Władysław Strauss // Wilno. – 1939. – Nr. 1. – S. 42–44

Uziębło L. Rustem i Wankowicz // Tygodnik polski. – W-wa, 1899. – Nr. 1. – S. 14 – 16; Nr. 2. – S. 33

Vadovas po Lietuvą / Redagavo P. Barkauskas ir A. Vabalas. – K., 1938

Vėbra R. Lietuvių kultūros raidos XIX amžiuje savitumas // Kultūros barai. – 1989. – Nr. 11. – P. 62–66

Vilniaus architektūra. – V., 1985

Vilniaus meno mokykla ir jos tradicijos / Katalogas. Sudarė J. Malinowski, M. Woźniak, R. Janonienė. – Torūnė, V., 1996

Vilniaus universitetas dailėje / Katalogas. Sudarė D. Ramonienė, N. Tumėnienė. – V., 1986

Vincas Smakauskas / Katalogas. Įžangos autorė P. Svičiulienė. – V., 1972

Vorobjovas M. Verkiai // Naujoji Lietuva. – 1943. – Nr. 190 (IX, 15). – P. 4

Vorobjovas M. Vilniaus menas. – K., 1940

Wallis M. Autoportrety artystów polskich. – W., 1966

Wiadomości o życiu i dziełach Franciszka Smuglewicza, pierwszego profesora rysunków i malarstwa w Uniwersytecie Wileńskim // Pamiętnik Warszawski. – 1809. – T. 2. – S. 194–204

Widacka H. Sylwetki portretowe w zbiorach biblioteki narodowej // Rocznik Biblioteki Narodowej. – W-wa, 1974. – T. X. – S. 265–291

Widoki architektoniczne w malarstwie polskim 1780 – 1880 / Katalog MNW. – W-wa, 1964

Wieczorkiewicz W. Drzeworytnictwo Wincentego Smokowskiego // Plastyka. – W-wa, 1936. – R. 2. – Nr. 5. – S. 331–339

Wilczyński J. K. Juljan Karczewski. Wspomnienie // Athenaeum. – 1851. – T. 1. – S. 116–124

Wilno z przed stu lat w akwarelach Franciszka Smuglewicza. – W., 1912

Wincenty Smokowski // Kłosy. – 1876. – T. 22. – Nr. 562. – S. 218

Windakiewicz S. Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej. – Kraków, 1921

Wystawa Moniuszkowska w Wilnie: 1872–1932. W., 1932

Wystawa "Portret polski" Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. – W-wa, 1925

Wystawa portretów kobiecych z XVIII i XIX wieku. – Kraków, 1910

Wystawa retrospektywna "Sztuka i kultura Polska na Litwie i Rusi". – W-wa, 1921

Witkowski M. Świat teatralny młodego Mickiewicza. – W-wa, 1971

Zabitis-Nezabitauskis A. Vilniaus bažnyčios mūsų tautos šventovės. – V., 1940

Zahorska St. Dzieje malarstwa polskiego. T. 1. – W-wa, 1932

Zahorski W. Katedra Wileńska. T. 1 – 3. – W., 1913

Zahorski W. Przewodnik po Wilnie. – W., 1927

Zahorski W. Stare Wilno w rysunkach Fr. Smuglewicza // Litwa I Rus. – 1912. – T. I. – Z. 2. – S. 73–78

Zaleski B. Z życia Litwinki. – Poznań, 1876

Zastawienie się nad uwagami w Tygodniku Wileńskim N 170 i 171 umieszczonymi // Tygodnik Wileński. – 1820. – T. X. – Nr. 172. – S. 209–224; Nr. 173. – S. 233–242

Žilevičius L. XIX amžiaus pradžios kariniai Vilniaus statiniai // Statyba ir architektūra. – 1981. – Nr. 5. – P. 22–23

Žilėnas V. Lietuvos kolekcininkai ir muziejininkai. 4. Jonas Kazimieras Vilčinskis // Kultūros barai. – 1983. – Nr. 3. – P. 65–66

Žilėnas V. Lietuvos kolekcininkai ir muziejininkai. 6. Antanas ir kiti Tyzenhauzai // Kultūros barai. – 1983. – Nr. 5. – P. 60–62

Żytkowicz L. Zburzenie murów obronnych Wilna. – W., 1933

Белецкая Е., Крашенинникова Н., Чернозубова Л., Эрн И. Образцовые проекты в жилой застройке русских городов XVIII–XIX в.в. – М., 1961

Виноградов А. А. Путеводитель по городу Вильне и его окресностях. – Вильна, 1908

История Белорускаго мацтацтва. – Минск, 1989. – Т. 3

Добрянский Ф. Старая и новая Вильна. – Вильна, 1904

Добровольский Т. История польской живописи. – Вроцлав, Варшава, Краков, Гданьск, 1975

Довгялло Д. И. Послъдняя страница истории Виленскаго университета. – Вильна, 1914

Дрема В. Литовское искусство первого и второго тридцатилетия XIX в. // Очерки истории искусства народов СССР. – М., 1979. – С. 227–264

Дробау Л. М. Беларускія мастакі XIX стагоддзя. – Мінск, 1971

Дробов Л. Живопись Белоруссии XIX – начала XX в. – Минск, 1974

Дробов Л. Иван Дамель // Неман. – Минск, 1961. – No. 3. – С. 156–160

Дробау Л. Роля Віленской школы Жывапісу у развіцці вняуленчаго мастацтва Беларусі першай палавіны XIX стагоддзя // Весці акадэміі навук БССР. Серые грамадскіх навук. - Мінск, 1961. – No 3. – С. 111–119

Дробау Л. У пошуках скарбау // Літаратура і мастацтва. – 1970. – 25 Верасня. – С. 14–15

Й. Дамелис // Художественный календарь "Сто памятных дат". – М., 1979. – С. 169–171

Кацер М. С. Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода. – Минск. 1969

Кондаков С. Список русских художников. К юбилейному справочнику императорской академии художеств. – СПб., 1914

Меркис В. Развитие промышленности и формирование пролетарята Литвы в XIX в. – В., 1969

Морозов В. Ф. Работы зодчих виленской и Варшавской архитектурных школ в Белоруссии в конце 18 – первой половине 19 в. / Архитектурное наследство // ЦНИИ теории и истории архитектуры. – 1985. – No 33. – С. 182–190

Мытарева К. Виленская школа живописи и ее контакты с русской художественной культурой / Автореферат. Ленинград, 1978

Мытарева К. Работы Ю. Олешкевича в Эрмитаже // Сообщения государственного эрмитажа XLIII. – Ленинград, 1978. – С. 16–18

Ровинский Д. А. Подробный словарь русскихъ граверовь XVI–XIX в.в. – Санктпетербургь, 1895

Сборник постановлений по Министерству Народного просвещения. 1802-1825. – Спб., 1875. – Т. 1

Свирида И. И. Иностранные художники в Польше (конец XVIII – первая треть XIX в.) // Славяне и запад. – М., 1975. – С. 67–83

Свирида И. И. Польская художественная жизнь конца XVIII – первой трети XIX в. – М., 1978

Свирида И. Сибирские рисунки Яна Дамеля // Советское славяноведение. – М., 1968. – No 6. – С. 82–87

Собко Н. Словарь русских художников. – Спб., 1893. – Т. 1.

Сурис Б. Из истории связей польского изобразительного искусства с русской художественной культурой // Искусство , 1954. – No 1. – С. 56–66

Тананаев Л. И. Польское изобразительное искусство эпохи Просвещения. – М., 1968

Федорук А. Т. Садово-парковое искусство Белоруссии. – Минск, 1989

Чантурия В. А. История архитектуры Белоруссии. – Минск, 1977

Чантурия В. А. Памятники архитектуры и градостроительства Белоруссии. – Минск, 1986

Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі. Т. 1–5. – Мінск, 1987

Яструн М. Мицкевич. – М., 1963

SANTRUMPOS

CVIA	– Centrinis valstybės istorijos archyvas
KČDM	– Kauno Čiurlionio dailės muziejus
KNM	– Krokuvos nacionalinis muziejus
KPG	– Klaipėdos paveikslų galerija
LCVIA	– Leningrado centrinis valstybinis istorijos archyvas
LDK	– Lietuvos Didžioji kunigaikštystė
LDM	– Lietuvos dailės muziejus
LNM	– Lietuvos nacionalinis muziejus
LzDM	– Lodzės dailės muziejus
MABRS	– Mokslų akademijos bibliotekos Reti spaudiniai
PDA	– Peterburgo dailės akademija
PNM	– Poznanės nacionalinis muziejus
RKM	– Rokiškio kraštotyros muziejus
VNM	– Varšuvos nacionalinis muziejus
VUB	– Vilniaus universiteto biblioteka
VUBRS	– Vilniaus universiteto bibliotekos Reti spaudiniai
VUGK	– Vilniaus universiteto Graviūrų kabinetas
ŽM	– Žemaičių muziejus „Alka“ Telšiuose

VARDAŽODŽIŲ RODYKLĖ • *Vardažodžiai Tado Adomonio išlikusio rankraščio tekste (ir rodyklėje) palikti tokie, kokius pateikė Gerb. Autorius* • *Pirmąjį skyrių rašiusios Nijolės Adomonytės tekste vardažodžiai pateikti šiuo metu plintančia originaliąja rašyba* • *Santrumpos: a – antkapis; al – antkapinė lenta; b – biustas; m – medalionas; p –portretas; pam – paminklas*

A
Abichtas Adolfas 232 p
Adamas (Adam James) 9
Adamas (Adam Robert) 9
Adamas (Adam Victor) 236
Adamovičius Adomas Ferdinandas 146 p
Adomonis Tadas 5, 285
Adomonytė Nijolė 5
Aleksandras I 14, 15, 63, 263
Andrevskis Juozapas 212 pam
Andriolis (Andriolli) Mykolas Elvyras 70
Andriolis (Andriolli) Pranciškus 204, 212
Andžejovkis (Andrzejowski) Antonijus 109, 282
Anenkova 110 p
Anikinis (Anichini, Anighini) Cezaris Laurynas 76
Antoninis Karlas (Antonini Carlo) 104
Anžeras (d' Angers) Davidas 201

B
Bachmatavičius (Bachmetas, Bakmetas) Kazimieras 123, 126, 232, 233, 242, 244–246, 263, 282
Bačiarelis Marčelas (Bacciarelli Marcello) 9, 27, 117
Bagdanavičius 165
Baironas (Byron George Gordon) 10
Balinskis (Baliński) Mykolas 15, 66, 158 p, 199 b, 203 m, 239
Banevičius Jonas 147, 161
Barankevičius Motiejus 121 p
Barauskas Gasparas 20, 109, 112–114, 163, 249
Barčiauskas Jonas 145 p
Bartelis Artūras 234
Baženovas (Баженов) Vasilijus 9
Bekeris Georgas 165
Bekiu (Bécu) Hercilija 146 p
Bekiu Žiliberas (Bécu Gilibert) 271, 273
Belini (Bellini) Vinčencas 178
Belkevičius Adomas 132 p
Belkevičius Antanas 132
Bernatovičius Juzefas Ignacas 15
Bernini Giovani Lorenco 52
Bičkauskas Tadas 134
Bielkovičius Adomas 191 b, 285 b
Bišebua Lui Pjeras (Bichebois Louis Pierre) 236
Bleikas (Blake William) 11
Blondelis (Blondel Jacques François) 51
Boguslavskis Juozapas Konstantinas 17, 155
Boguslavskis Vaitiekus (Bogusławski Wojciech) 172
Bogušas Pranciškus Ksaveras 114 p
Bogušas Liudvikas Heinrichas 30, 31, 225, 232 p, 275
Boroti F. K. 267
Borovskis Ignacijus 146 p
Borovskis (Borowski) Leonas 15, 34, 146 p
Bortkevičius Laurynas 93
Bramante Donato 52
Brena (Brenna Vincenzo) 282
Breslaueris Christianas 236
Briotė Jokūbas (Briotet Jacob) 150 p, 274 p, 285 b
Briulovas (Брюлов) Karlas 9, 157
Brodovskis (Brodowski) Antonis 9
Broel-Pliateris J. 159 p
Bruškevičius Ignas 222
Bulhakas Ignotas 66
Bušė (Boucher François) 6
Butrimas Adomas 5
Bžostovskis Povilas 103

C
Cecizikas Ignotas Julijonas 128, 196
Cezaris Dž. (Caesar J.) 203
Cimermanas (Zimmermann Dominicus) 6
Cingarelis (Zingarelli) N. 175
Cugas (Zug) Szymonas Bogumilas 44
Chalgrin François 9
Charitanskis Valentinas 182
Cherubini L. 173
Chodkevičienė Karolina 111 p
Chodkevičius Aleksandras 109
Chodkevičius J. K. 222, 223 p

Chodkevičius (Katkevičius, Katkus) Jonas Karolis 5, 7 p
Chodzka (Chodźko) Ignacijus 172
Chominskis Stanislovas 141 p
Chreptavičius Adomas 17, 31
Chreptavičius Jokimas 16 p, 17, 106, 115 p, 128 p, 167, 274 p
Chruckis Jonas 156, 158, 236
Chruscickis Jonas 114
Chščonovičius Juozapas (Chrzczonowicz Józef) 226–228
Chščonovičius Kazimieras (Chrzczonowicz) 79–80

Č
Čaginas (Чагин) Karolis 36
Čarneckis Steponas 189 b
Čarnockis Jonas 132
Čartoriskiai 12, 16, 252
Čartoriskis (Czartoryski) Adomas Jurgis 14, 16, 21, 23, 29–31, 64, 110 p, 190 p, 195 p, 218 p, 274 p
Čartoriskis (Czartoryski) Adomas Kazimieras 17, 106, 117, 265
Čartoriskis Klemensas Juozapas 266
Čechavičius Simonas 26, 99, 172
Čečiotas (Czeczot) Jonas 172, 200 b
Čerskis Stanislovas 226, 228–229, 250

D
Damelis (Damehl) Jonas 16, 27, 96, 116, 128–131, 150, 161, 163, 218, 220, 234, 249, 250, 283
Damelis Kristoforas 131–132
Danilavičius Ignas 15
Dau Žeraras (Dawe Gerard) 158
Daugėla Dominykas 17
Daukantas Simonas 15, 228
Davidas Žakas Luji (David Jacques Louis) 8, 11, 97, 109, 110, 117
Deikas (van Dyck Anton) 223
Delakrua (Delacroix Eugene) 11
Derua (Deroy) J. L. 151, 233
Didro (Diderot Deni) 7
Dmachauskas Henrikas (slapyv. Henri D. Saunders) 201–203, 233
Dmachauskas Vincentas 16, 133, 134, 151–154, 157, 177, 232
Dobrovolskis Stanislovas 278
Dolgorukova 154
Dolgorukovas Mikalojus 248 p
Dombrovskis Antanas Samuelis 170
Domjė (Daumier Honore) 12
Donicetis (Donizetti Gaetano) 177, 178
Drehera 268
Drėma Vladas 75, 246, 285
Duran'as (Durand Jean Nicolas) 25, 64, 284
Džefersonas (Jefferson) Tomas 203 b

E
Egenfelderis Ignotas Ernestas (Eggenfelder, Ekkenfelder Ignacy) 20
Eichvaldas Edvardas 226
Eidrigevičius 272, 273
Eimontas Gaudislavas 20
Engras Žanas Augustas (Ingres Jean Auguste) 8, 109
I' Epė (de l' Epée) Mykolas 227–228 p

F
Fabijauskas Erazmas 178
Farafontjevas (Фарафонтьев) 37
Fabras Fransua (Fabre François Xavier) 221
Felinskienė Ieva 148 p
Fiorentini Izabelė 116 p, 212–213 a
Fiorentinis Antanas 121, 212–213 a
Fišeris J. 257
Fiuslis Heinrichas (Füssli Heinrich) 11
Flaksmanas (Flaxman John) 8
Fogelis (Vogel Zygmunt) 9
Fontenas (Fontaine Pierre François) 9
Fragonaras Žanas Onorė (Fragonard Jean Honore) 6, 223
Frankas Juzefas 122 p, 128 p, 171, 173, 174, 223 p, 224 p
Franklinas (Franklin) Bendžaminas 203 b
Fremala F. K. 268
Friedrichas Augustas I 14
Friedrichas Gasparas (Friedrich Gaspar) 11

G
Gabrielis (Gabriel Jacques Ange) 9, 49
Galaunė Paulius 130
Galinskis Ignas 237
Galis (de Galli) P. 203
Gecoldas Vincentas 145 p
Geitas (Gates) H. 203 b
Gerhardi-Franskienė Kristina 120 p, 175
Gestis V. 37
Gėtė (Goethe Johann Wolfgang) 10
Giedraitis Cezaris 159 p
Giedraitis Jonas Steponas 99, 104 p, 162 p
Giedraitytė-Zaveckienė Teofilė 145 p
Giunteris Adomas 128 p, 244
Giunterytė-Bučinskienė Matilda 161 p
Giunterytė Ida 276 p
Giunterytė-Puzinienė E. 118 p
Giunterytė-Puzynina G. 68, 246, 263
Glinskis Mykolas 129 p
Glovackis Antanas 174–175
Glovackis Juozapas Hilaris 23, 31, 65, 166, 175–177, 230–231, 232, 249
Glovackis Liudvikas 80
Godliauskas Juozapas 86
Goja (Goya Francisco) 12
Golianskis Pilypas Nereušas 34, 128 p
Goluchovskis Juozapas 34
Goreckis Tadas 156, 157–158, 163, 284
Gostinska Alevtina 111 p
Granauskienė 105 p
Grasis Juozapas (Grassi, Grassy Joseph) 9, 115, 128
Gregotovičius Karolis 36, 74, 78–79
Grynas (Greene) N. 203 b
Grocholskis Henrikas 112 p, 282 p
Grodekas Ernestas Gotfrydas 33, 224 p

Grosas Julijonas 25
Grosas Žanas Antuanas (Gross Jean Antoine) 11, 135, 146, 150
Gucevičienė Bogumila 276 p
Gucevičius Laurynas 20, 23 p, 23–24, 25, 36, 51–59, 62, 64, 75, 90, 93, 95, 166, 183, 184, 188, 194, 227, 230 p
Gulmanas I. 94
Gurskis Valerijonas 25

H

Haidnas (Haydn Franz Joseph) 171
Harvis Džonas (Harvey John) 271
Hatovskis Antanas 19
Helmholcas Teodoras 36
Hencai Jonas ir Henrikas 268
Herberskis Vincentas 224 p
Herderis (Herder Johann Gottfried) 7, 10, 15
Hermanovskytė-Gucevičienė Teofilė 120 p
Hermingas Jonas Ditrichas 182
Hincas (Hintze) Andriejus Juozapas 161
Holandas (Holland) Jonas Dovydas 171
Holovinskis Ignacijus 157 p
Holpertaitė Leontina 147 p, 151 p
Homeras 10
Hopenas Jurgis 107
Houdon Jean Antoin 8
Horbacevičius Juozapas 212–213
Hrebnickis Justinas 192 b
Hrebnickis M. 155
Hrinevičius Jonas Stanislovas 146 p
Hugo Victor 10

I, Y

Ivanovas (Иванов) Aleksandras 9, 142
Ivanovas (Иванов) Andriejus 142
Ivinskis Laurynas 15
Ylakavičius Napoleonas 94, 156, 159, 159 a

J

Jančevskis Ciprijonas 159 p
Jankevičius Antanas 70, 166, 226, 232
Janonytė Rasa 5
Januševičius Marcelinas 134, 154–155, 181, 249
Januševičius (Januškevičius) Mykolas 43, 70, 115, 163, 281
Januševskis Julijanas 77
Januškevičienė Teklė 148 p
Januškevičius Ignas 148 p
Jarnakevičius 182
Jasėnas Kazimieras 89
Jasinskis Jokūbas 103, 193, 202
Jastžembskis Feliksas 262
Jastžembskis V. 257
Jegorovas (Егоров) Aleksiejus 142
Jekaterina II 13, 270
Jelskis Karolis 183
Jelskis Kazimieras 5, 23, 32–33, 56, 65, 69, 70, 134, 189–196, 197, 198, 199, 201, 215
Jotcika Jonas 178
Jotcika Polikarpas 133, 144–145
Jundzilas Stanislovas Bonifacas 38, 82, 121 p, 146 p, 200 p, 212 a, 248 p
Juozapavičius Mykolas 115, 163
Jurevičius Stanislovas 186
Jurgelevičius Norbertas 145 p

K

Kado Mykolas 24, 25
Kalinauskas P. 162 p
Kalkatinas I. 161 p
Kameronas (Cameron Charles) 9
Kaminskis Kazimieras 40
Kamučinis Vincentas (Camuccini Vincenzo) 134, 150
Kanova Antonijus (Canova Antonio) 8, 221
Kapelis Aloyzas Liudvikas 121 p, 146 p
Karčiauskas Julijonas 133, 150
Karpiai 80
Karstensas (Karstens Asmus Jacob) 8
Karvelis J. 128
Katkevičius J. K. 189 b, 276
Kaufman (Kaufmann Angelica) 8, 117
Kavaliauskas Kazimieras 33, 198, 201
Kazlauskas Juozapas 212, 215
Kažinskienė Marija 213 a
Kažinskis Motiejus (Każyński Maciej) 174, 175
Kerstingas (Kersting Georg Friedrich) 11
Kirkoras Adomas 17, 153, 234
Kisieliauskas, Kiselevskis (Kisielewski) Motiejus 19, 51
Kislingas Gotlibas (Kisling, Kiesling Gotlieb) 30–31, 123, 126, 129, 140 p, 222, 223–225
Kiui (Cui) Napoleonas 246
Kiunelis T. 271
Klauberas I. 223
Klembovskis Bolcslovas Bonaventūras 133, 146
Kliačka Julijonas 243 p
Klimauskienė Sofija 134
Kliukovskis Antanas 231, 233, 244, 248
Klodtas Peteris 157 p
Klongevičius Andrius 146 p, 215 al
Klosas (Kłos Juljusz) 267
Knakfusas Martynas (Knackfuss Marcin) 19, 37, 40–48, 51, 52, 183, 281
Kobylinskis Jurgis 128
Kochas (Koch Joseph Anton) 11
Kokularas (Kokular Aleksander) 9
Koleridžas (Coleridge Samuel Taylor) 10
Komarai 83
Končia Medardas 122 p
Kondratavičius (Kondratowich) Danielius 109, 114
Kondratovičius-Sirokomlė Liudvikas (Kondratowicz, slap. Syrokomlia Władysław) 17, 148 p, 198 b, 203 pam
Koniecpolskis S. 224 p
Konstebls (Constable John) 11
Kopernikas Mikalojus 9 pam
Korsakaitė I. 285
Kosakauskas, Kosakovskis Jonas Nepomukas 40, 193 p
Kosakauskas Juozapas 17, 41–44, 50, 162 p
Kosakauskas Stanislovas 88

Kosciuška Tadas (Kościuszko Tadeusz) 13, 129, 202 p, 256
Kostka-Potockis Stanislovas 23
Kostkos 94
Kovalskis Kazimieras 161
Kozlovskis (Козловский) Michail Ivanovič 8, 9
Koženiauskas, Kožencvskis Juozapas 113 p, 145–146 p
Kraševskis Juozapas Ignotas (Kraszewski Józef Ignacy) 15, 17, 113 p, 233, 234, 236, 237, 239–240, 283
Krauzas M. 161 p
Kristalevičius Juozas 243 p
Kublickiai 92, 200 a
Kukevičius Konstantinas 149, 236, 242–244, 250
Kulakauskas (Kułakowski) Dominykas 36, 167
Kuleša Mykolas 134, 150–151, 153, 154, 233, 236
Kulikauskas J. 182
Kulikauskas K. 163, 178
Kulikauskas V. 36
Kundzičius (Kundzicz) Tadas 19
Kurbe (Courbet Gustave) 12
Kurnatauskas Viktoras 231
Kutuzovas (Кутузов) Michailas 172
Kuvilje (de Cuvilles François) 6
Kuzevinskis B. 257
Kvarengi (Quarenghi Giacomo) 9
Kviatkovskis Kazimieras 107
Kviatkovskis Rozeslavas 213 pam

L
Lagunavičius Alfonsas 5
Lamartenas (de Lamartine Alphonse) 10
Lampis (Lampi Johann Baptist) 9, 114–116
Lampis (Lampi Franz Xaver) 115–116
Lanfrankas (Lanfrance Jules Isidores) 27, 223
Lapate (La Patte Pierre) 52
Lasalis (de Lasalle Philippe) 270, 271
Lasusas (Lassus Jean Baptiste) 80
Laucevičius Edmundas 285
Le Brenas (Le Brun, Le Bruyn, van Bruyn Andrée) 20, 31, 188–189, 190
Ledu (Ledoux Claude Nicolas) 9, 52
Lelevelis (Lelewel Joachim) 15, 30, 31, 34, 174
Lemanas Frydrichas (Lehmann, Lemann Friedrich) 30, 31, 226
Lemersjė (Lemercier) Ž. 151,233, 234
Leopardi Giacomo 10
Lesingas (Lessing Gotthold Ephraim) 7
Leščinska A. 146 p
Letjeras Žijomas (Lethiere Guillamme) 134
Levandauskas V. 285
Levickis I. 62
Libošicas Juozas 128
Lipinskis (Lipiński Karol Józef) 140 p, 161 p, 239
Liškevičius M. 163
Liudvikas XIV 6
Liudvikas XV 6
Liudvikas XVI 9, 270
Lizanderis Justinas 177
Lopacinskis Jonas Nikodemas 219–220
Lopacinskis Vaclovas 272, 273
Lukoševičius Tadas 161
Luksas Kazimieras 161 p

M
Mackevičius Juozapas 237
Madžarskis Leo 271
Mankovskis T. 50
Mariljė Klementas Pjeras (Marillier Clément Pierre) 220
Markonis (Marconi Henryk) 95
Markovas A. 158
Maroni Antonio 99
Martosas Ivanas 32
Masalskis Ignotas Jokūbas 17, 47, 51, 52, 99, 100, 170, 171 p, 181
Matekeris (Mattekier) Jonas 40
Mengsas (Mengs Anton Raphael) 99, 117
Merlini Domenico 44
Mezeris Pranciškus 266
Mianovskis A. 257
Michelangelo Buonarroti 8
Micielskis Mykolas 114 p, 282 p
Mickevičius Adomas (Mickiewicz Adam) 10, 15, 109, 111–112 p, 132–141, 148, 154, 157 p, 177, 198 b, 200 b, 237, 238, 242, 284 p
Mickevičiūtė-Goreckienė Marija 157 p
Milė (Millais John Everett) 11
Milė (Millet Jean François) 12
Miltonas (Milton John) 7
Miris Silvestras (de Mirys, Miris Silvestre) 171
Mirskiai 118–119 p
Mirskytė-Šumskienė Marija 118 p
Misevičius Vincas 247–248
Miševskis Julius 134
Miulcris P. 41
Mižutavičius Tadas 237
Mocartas (Mozart Wolfgang Amadeus) 173
Moniuška Česlovas 250
Moniuška (Moniuszko Stanisław) 147, 177, 178, 248 p
Monkevičius Ignotas 145 p
Moračinskis Jonas 178
Moravska-Korvel (Morawska-Korwel Marija) 174, 175
Moravskis Dominykas 174
Moravskis (Morawski Stanisław) 109, 112 p, 282 p
Mothe (de la Mothe Jean Vallin) 9
Mozeris A. 278

N
Napoleonas Bonapartas 14, 129 p, 142, 251, 252
Narbutas Teodoras 15, 17, 91
Navickas Matas 266, 267
Navickis G. R. 218
Nazimovas V. I. 133 p
Neveravičius Vladislovas (slap. Jonas Tisevičius) 156, 159–160, 240–242, 246, 286
Nezabitauskas-Zabitis Kajetonas 15, 228
Niemcevičius Jonas Ursinas 199 p, 223, 225
Niemčevskis Zacharijas 190 p
Nikolajus I 156

Niškovskis Jonas Frydrichas 121–122 p, 191 b, 212 a, 221, 224 p, 285 b
Noimanas (Neumann Balthasare) 6
Norblenas (Norblin Jean Pierre) 9, 27, 117, 124, 172
Norvaiša Pranciškus 51
Novalis (Noval) 10
Novosilcevas (Новосильцев) Nikolajus 21
Nurka M. 271

O
Obelevičius Teodoras 198, 201
Oberas (Auber D. F.) 178
Odinecas (Odyniec Antoni Edward) 200 b
Ofenbachas (Offenbach Jacques) 178
Oginskaitė-Kublickienė J. 120 p
Oginskaitė-Puzinienė E. 183 p
Oginskiai 80, 251, 259, 272
Oginskis Gabrielis 270
Oginskis Mykolas-Kazimieras 17, 169, 170, 175, 260, 265, 266
Oginskis Mykolas Kleopas 17, 116 p, 160 p,
Oleščinskis Antanas 218, 236, 248
Oleškevičius Juozapas 33, 109–112, 128, 158
Onacevičius Ignas Žegotas 15, 34
Orlovskis (Orlowski Aleksander) 9, 109, 140, 142, 149, 199, 237, 245, 249
Ostrovskis Janas 198–199
Otoselskis Konstantinas 171, 172, 174
Ozemblovskis Juozapas 52, 231–233, 244

P
Pacas Mikalojus 189 p
Palladio Andrea 36, 52, 67
Pampalonis Luidžis (Pampaloni Luigi) 216
Pavlas I 129
Pavlovskis B. 88
Peciūnas Povilas 64
Pelikanas Pranciškus 132, 161, 249
Pelikanas Vaclovas 146 p, 226 p
Persjė (Percier Charles) 9
Perlis Ipolitas 231
Perlis Juozapas 217, 218, 226
Peška Juozapas (Peszka Józef) 109, 114–115, 170, 172, 232, 283 p
Petkevičius Liudvikas 17
Piaseckienė 141 p
Piaseckis K. 140 p
Piestunavičius Juozas 262
Pigalė Jean Baptiste 31
Pilchovskis Dovydas 34, 212 pam
Pilsudskis J. 92
Pironczi Džakomo Batista (Pironesi Giambatista) 175
Pivarskis J. 26
Pliateriai 80, 159 p, 264, 284 p
Pliateris Adomas 17, 230
Pliateris Ignacas 150
Plonskis (Płoński Michał) 9
Počobutas Martynas (Poczobutt-Odlanicki) 110–111 p, 189 p, 191 b, 285 b
Podčašinskis Jonas 64
Podčašinskis Karolis 25, 64–70, 71, 74, 77, 78, 94, 166, 187, 199, 255, 281, 282
Podhaiskis Tomas 182
Podolinskis Mykolas 30, 147, 222–224
Poniatovskis Stanislovas Augustas 9, 13, 16, 31, 59, 99, 155, 171, 183 m, 189 b
Poniatovskis Juzefas 225 p
Pope Alexander 7
Porcianka Konstantinas 212–213 a
Poška Dionizas 15, 16
Potockiai 80, 283
Protnickytė-Ruseckienė 136 p
Prudonas (Prud'hon Pierre Paul) 8, 11, 109
Pšezdzieckis R. 128
Pšibilskis Motiejus 31, 159, 231–232
Pšickis Mauricijus 226, 227
Pulmanas (Gulmanas) Ignotas 208
Pusenas (Poussin Nicola) 6
Pusjė Džozefas (Poussier Joseph) 36, 37, 63, 72
Puslovskis Vaitickus 140 p, 141 p, 161 p
Puškinas (Пушкин) Aleksandras 140 p, 283 p

R
Rachlevičiūtė R. 5
Račinskis Karolis 231, 232, 246–247, 250
Radvila Antanas Henrikas 218
Radvila Dominykas 274 p
Radvila Jonušas 17
Radvila Karolis 64, 255, 269, 274
Radvila Motiejus 171
Radvilaitė Barbora 203 pam, 234 p
Radvilienė Celestina 116 p
Radvilienė Teofilė 114 p
Radvilienė Ona 260
Radvilienė Uršulė 168–169, 284
Radvilos 80, 155, 170, 171, 251, 252, 259, 260, 265, 268, 271–274
Radzevičius Klemensas 161
Rafaelis (Raffaelo Santi) 109, 112, 117, 142, 146, 150, 157, 163, 224
Rafalalavičius Karolis 156, 158
Rastaveckis Eduardas 129
Rastenis Laurynas 272
Rastenis Stanislovas 272
Rava Povilas 128 p
Reikovskis Jurgis 121 p
Rembrandtas (Rembrandt Harmenszoon van Rijn) 117, 118, 120, 157
Remerienė Rachilė 192 b, 193 p
Remeris (Römer) Alfredas 20, 178, 190
Remeris (Römer) Eduardas Jonas 16, 147
Remeris (Römer) Matas 147 p
Reni Gvido (Reni Guido) 115, 163, 225
Ribera Jusepe 157
Richteris (Richter Ludwig) 11

Rigis Tomas (Righi Tommaso) 52, 56, 181–182
Rimgaila Fulgentas 25, 74, 77–78, 95, 282
Ripinskis Karolis 16, 133, 145–146, 161, 231, 232, 236, 248–249
Ritšelis (Ritschel) Vaclovas 73
Riudo Fransua (Rudeau François) 201
Rondelė (Rondelet Jean Baptist) 25, 52, 64
Ropai 80
Ropas von Vilhelmas 83
Rossetti Daute Gabriel 11
Rosis (de Rossi Pjetro) 40, 50–51, 155, 185
Rossini Gioacchino Antonio 177
Roškovskiai J. ir E. 213 a
Rotmanas (Rottmann Carl) 11
Rozelinas (Roselino Petrus) 163
Rožanskas E. 280
Rubensas (Rubens Peter Paul) 6, 112, 117
Rudamina Jonas Gvalbertas 121–122 p
Rude François 12
Runge Philipp Otto 11
Ruseckas Boleslovas 136 p
Ruseckas Feliksas 136–137 p
Ruseckas Jonas 136 p
Ruseckas Kanutas 16, 70, 133, 134–138, 150, 151, 212 pam, 236
Ruso (Rousseau Jean Jacques) 7
Rustemas Jonas 5, 20, 21, 23, 26–29, 30–31, 34, 35, 64, 96, 115–127, 122–123 a, 132–134, 138, 139, 142, 145, 146, 147 p, 148, 150, 155, 159, 161, 167, 170–172, 174, 176, 177, 199, 218, 221, 224, 230, 232, 244, 245, 248, 249, 284

S

Sadovnikovas Vasilijus 57, 236
Sakas Džiuzepė (de Sacco Giuseppe) 39, 40, 49–50
San-Ursinas (de Saint-Ursin Marie) 224 p
Sapiega Aleksandras 169, 270
Sapiega Leonas 111 p, 224 p, 282 p
Sapiega Povilas 188 b
Sapiegos 80, 171
Saundersas Juozapas 20–23, 29–34, 200 p, 220–224, 226, 230, 237
Selimanda F. 271
Sestšencevičius Jonas Bohušas 128 p, 227 p
Simanauskas Jurgis 266
Simonas (Simon Bernhard) 48
Sirokomlė (žr. Kondratavičius)
Skavronskis 237
Skirmantaitė (Skirmuntt) Elena 203–204
Skirmantas Kazimieras 203–204
Slaveckis Vincentas 30, 31, 229–230
Slavinskis P. 221 p
Slendzinskis Aleksandras 133, 148–149, 249
Slepstys Adomas 134
Slizien Kamilė 17
Slizienis Rapolas 17, 121 p, 198, 199–200, 249, 282 p
Slovackis (Słowacki Juliusz) 10, 15
Slovackis Euzebijus 34
Smakauskas Pranciškus 186, 187
Smakauskas Vincentas 20, 28, 92, 117, 118, 132–134, 142–145, 147, 163, 198–201, 229, 231, 232, 237–242, 249, 250, 275
Smirke Robert 9
Smuglevičius (Šmuglevičius) Antanas 49, 50, 107, 166, 170, 172–174, 175, 183
Smuglevičius Pilypas 49, 166
Smuglevičius (Šmuglevičius) Pranciškus 20, 23, 26–27, 34, 48, 53, 96–109, 112, 113 p, 114–116, 129, 131, 132, 162, 218, 282
Sniadeckiai 159 p
Sniadeckienė Antanina 250 p
Sniadeckis Jonas 29, 121, 146 p, 198 b, 200 p, 274
Sobinskis Juozapas 266
Spampanis Karlas (Spampani Carlo) 40, 48–51, 167, 172, 183
Speranskis Michailas 128 p
Stanevičius Simonas 15
Stanislovas Augustas (žr. Poniatovskis)
Stasovas (Стасов) Vasilijus 59, 70–72
Steponas Batoras 143 p
Strazdas Antanas 15
Straževičius Juozapas 233
Straževičius Mykolas 215 a
Stroinovskis (Stroynowski) Jeronimas 68, 69, 105 p, 110 p, 191 b, 193 p, 195 p, 222 p, 285 p
Strumila Juozapas 82, 230
Suflo (Soufflot Jacques Germain) 9
Sventožeckienė Č. 192 b
Svidzinskis Konstantinas 236

Š

Šachtas Gustavas 77
Šadovas (Schadow Gottfried) 8
Šantyras J. 63
Šarkevičius G. 162 p
Šatobrianas (Chateaubriand Rene F.) 10
Ščedrauskas Ignotas Mauricijus 158, 159, 244
Ščedrinas (Щедрин) Feodosijus 32
Šebujevas Vasilijus 142
Šelingas (Schelling Friedrich Wilhelm) 10, 34
Šemešys Adomas 118, 129, 134, 147–148, 249
Šetkevičiai 92
Šildhauzas (Szyldhaus) Karolis 36, 212
Šileris (Schiller Friedrich) 10, 174
Šimanovska (Szymanowska Maria) 111 p, 141 p, 283 p
Šinkelis (Schinkel Karl Friedrich) 9, 25, 64
Šlegelis (Schlegel August Wilhelm) 10
Šmithofas (Szmidhoff Wilhelm) 177
Šmuglevičius Lukas 26, 98
Šneidtneris Kristupas 182
Šolma Jonas 155–156
Šriogeris (Schroeger) Efraimas 44
Štrausas Aleksandras 178
Šulcas Mykolas 24, 25, 29, 32, 59, 65, 166, 194, 267
Šumskai 86
Šumskis Liudvikas 216 a

Šumskis Stanislovas 121 p, 145 p, 282 p
Šurinas (Шурин) 94
Švikauskienė E. 92

T
Taujanskienė Karolina 141 p
Taujanskis Andrius 139 p, 142
Tenersas (Teniers David) 148, 149
Terneris (Turner William) 11
Ticianas (Tiziano Vecelli) 146, 224
Tiepolo Giovanni Battista 6
Tikas (Tieck Johann Ludwig) 10
Tiliusas J. 146 p
Tišbeinas (Tischbein Johann F. A.) 8
Tiškeckis Bronislovas 74, 76–77
Tiškeckis Stanislovas 74, 77, 95
Tiškeckis Tomas 25, 74–76, 94, 95
Tiškinskiai 111 p
Tiškevičiai 80, 88, 216 a
Tiškevičius Antanas 17
Tiškevičius (Tyszkiewicz) Benediktas 17, 148
Tiškevičius (Tyszkiewicz) Eustachijus 17, 192 b, 200 b, 248 p
Tiškevičius Jonas 94, 147 p
Tiškevičius Jurgis 146 p
Tiškevičius Konstantinas 17, 155, 236
Tiškevičius Pijus 120 p, 282 p
Tiškevičius Vincas 170
Tyzenhauzai 80, 116 p
Tyzenhauzas Antanas 17, 120 p, 169, 170, 251, 259, 265, 266, 271–273
Tyzenhauzas Konstantinas 17, 198 b
Tyzenhauzas Rudolfas 140 p, 224 p,
Torvaldsenas (Thorvaldsen) Albertas Bertelis 8, 9, 13, 134
Trojanauskas Jonas 134, 150
Turčinskis E. 162, 163

U
Ujeiskis Tomas 227 p
Uziembla L. 272

V
Vagneris (Wagner) K. 256
Valančius Motiejus 15, 157 p, 228, 234
Valdmiulleris (Waldmüller Ferdinand Georg) 11
Valinavičius Andrius 133, 146
Vankavičienė Ona 118–119, 147 p, 276 p
Vankavičius Antanas 119 p, 275 p
Vankavičius Valentinas 138–142, 157, 161, 250
Varnekas Aleksandras 158
Vašingtonas (Washington George) 203 b
Vato (Watteau Antoine) 6, 117
Vavžeckiai 93
Vavžeckis Tomas 128 p, 193 p
Veisas Dovydas 222–223
Veisas (Weiss) Izidorius 20, 29, 217, 222
Velička Mikalojus 40
Veneccianovas (Венецианов) Aleksiejus 149, 158
Verdi Giuseppe 178
Vereščiakovaitė Marija 132
Verne Karlas (Vernet Carle) 249
Verne Klodas (Vernet Claude Joseph) 150
Viečekauskai 95
Vilčinskis Jonas Kazimieras 17, 150, 151, 233–236
Vinči (da Vinci Leonardo) 225
Vinkelmanas (Winckelmann Johann Joachim) 7, 8, 99
Viollet Le Duc 80
Vitgenšteinai 269
Vitgenšteinas Liudvikas 48, 149, 154, 166, 188
Vyganauskis Liucijus 80
Voelkas Aleksandras 17
Volčackis Valentinas 99
Voleris Jokūbas 89
Volfgang Jonas 146 p, 226
Volfgang Aloiza Elena 146 p
Volteras (Voltaire François Marie) 7
Vordsvortas (Wordsworth William) 10
Vorobjovas Mikalojus 281
Vuvermanas (Vouwermann Philip) 149

Z
Zacharovas (Захаров) Andrejanas 9, 36
Zakrževskis 182
Zalcskis Kazimieras 236
Zalcskis Martynas 236
Zalcskis Mykolas 214 a
Zalivskis J. 202 p
Zanas Tomas 122 p, 134, 199 p, 200 b
Zauerveidas (Seuerweid) Aleksandras 149
Zavadskis Juozapas 212a, 221, 222
Zavadskis Pranas 236
Zdanovskis Antanas 72
Zeidelis Jonušas 265
Zeidlerienė-Rustemienė Ona 122 p
Zielinskienė Apolinarija 161 p
Zokai 87
Zupė (von Suppe Franz) 178
Zvicravičius Motiejus 182

Ž
Žametas-Žemaitis Albertas 134, 164–165, 177–178, 236
Žebrauskas, Žebrovskis, Žebrys Tomas 49
Žeraras (Gerard François) 8, 11
Žeriko (Gericault Theodore) 11, 12
Ževuskis Henrikas 109
Žickis T. 145 p
Žiliberas (Gilibert) F. 270
Žilinskis Vaclovas 157 p, 248 p
Žirardo Alfonsas (Girardot Alphonse) 48, 188
Žukas A. 272
Žukauskas Henrikas 161
Žukauskas M. 218, 231
Žulavskis 217

TURINYS

PIRMASIS SKYRIUS

LAIKOTARPIO (1770–1860) BENDRA APŽVALGA 6

ANTRASIS SKYRIUS

LAIKOTARPIO REIŠKINIAI LIETUVOJE 13

TREČIASIS SKYRIUS

VILNIAUS UNIVERSITETO ARCHITEKTŪROS IR DAILĖS KATEDROS 19

Architektūros ir dailės katedrų raida 20
Studentai 22
Mokymo priemonės 23
Architektūros katedra 23
Piešimo ir tapybos katedra 26
Raižybos katedra 29
Skulptūros katedra 31
Pagalbiniai mokslai 33
Parodos 34

KETVIRTASIS SKYRIUS

ARCHITEKTŪRA 36
Miestų planavimas ir statyba 37
Ankstyvasis ir brandusis klasicizmas 40
Vėlyvasis klasicizmas 64
Ampyzas 71
Romantizmas 73
Dvarų sodybų kompleksai 80
Sakralinė architektūra 89

PENKTASIS SKYRIUS

TAPYBA 96
Klasicizmas 97
Tarp klasicizmo ir romantizmo 116
Romantizmas 132
Akademizmas 156
Miniatiūros 160
Religinė tapyba 161
Sienų tapyba. Vitražas 163
Teatro dailė 168

ŠEŠTASIS SKYRIUS

SKULPTŪRA 180
Dekoratyvinė skulptūra 181
Kamerinė skulptūra 188
Portretinė skulptūra 198
Bažnytinė skulptūra 204
Antkapiniai paminklai 211

SEPTINTASIS SKYRIUS

GRAFIKA 217
Reprodukcinė ir meninė grafika 217
Knygų grafika 237
Buitinis žanras 242
Litografinis peizažas 246
Portretinė grafika 248
Karikatūra 249
Siluetinis portretas 249

AŠTUNTASIS SKYRIUS

TAIKOMOJI DEKORATYVINĖ DAILĖ 253
Metalo dirbiniai 253
Medžio dirbiniai 259
Keramika 265
Stiklo dirbiniai 268
Dailieji akmens dirbiniai 269
Dalioji tekstilė 270

Išnašos 281
Literatūra 287
Santrumpos 301
Asmenvardžių rodyklė 302